Art.
1420
a-4

LEXICON

Art. 1420 a - 4

Ko Pa 6 Adu

Art. 2607 4

Др. I.
10037
3-Дм

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Leipzig.
Otto Wigand.
1846.

BIBLIADE KUNZE

UM

CONCLUSIONS-LEXICON

Dpl

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

von

Friedrich Faber.

Vierter Band.

Leipzig,

Renger'sche Buchhandlung.

1848.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN
Ausgeschieden
aus den Beständen
der BSB München

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN
Ausgeschieden aus den Beständen der BSB München

F.

Fassolo, Bernardino, ein von Pavia gebürtiger Meister aus der Schule Lionardo's da Vinci, blühend 1518. Von ihm zwei Werke im Louvre zu Paris, Nr. 1345: die Maria auf dem Throne, das Kristkind im Arme haltend (mit dem Künstlernamen und der Jahrzahl 1518), ein liebenswürdiges, anmuthiges Bild, im Gefühle zart, in der Malerei weich und warm; Nr. 1346: die anbetenden Hirten, minder zart in Formen und Karakteren, doch ebenfalls von weicher Technik. Im Berliner Museum Nr. 209: die vor einem grünen Vorhange sitzende und mit ihrem Josef gemeinschaftlich in einem Buche lesende Maria, mit dem schlafenden Kind auf ihrem Schoose. Diese Vorstellung mit landschaftlichem Hintergrunde ist wieder ein liebenswürdiges, kindlich anmuthvolles, weich und warm gemaltes Bild. (Auf Holz, 1 F. 9¾ Z. hoch, 1 F. 7½ Z. breit.)

Fastentücher, kolossale gemalte oder auch gewirkte Vorhänge, womit man in der Fastenzeit das Chor mit dem Hochaltare von der übrigen Kirche trennte, welcher Gebrauch auch heute noch hie und da vorkommt. Alte Exemplare solcher Fastentücher gehören zu den grössten Seltenheiten. Die Kölner Apostelkirche besitzt noch ein auf Leinwand gemaltes Stück des angeblich von der Richmodis von Adocht geschenkten Fastentuches, welches dem 13. Jahrh. angehören dürfte, während die angebliche Stifterin erst im 14. Jahrh. lebte. Das Vorhandene, über sechs Fuss breit und gegen neun Fuss hoch, mag der Ueberrest einer Himmelfahrt Kristi sein. Man erblickt sechs Apostel, in ihrer Mitte Maria, beinah in Lebensgrösse; unten enthält ein breiter Ornamentstreif unter andern die knieende Gestalt der Schenkerin; in den Ecken sieht man die Zeichen der Evangelisten. Das Ganze zeigt einen edlen und sehr frühen (wohl den Wandbildern im Kölner Domkore vorangehenden) germanischen Styl. — Ein anscheinend sehr altes Fastentuch befindet sich auch im Freiburger Münster, wo dasselbe bis in die neueste Zeit noch im Gebrauch gewesen ist.

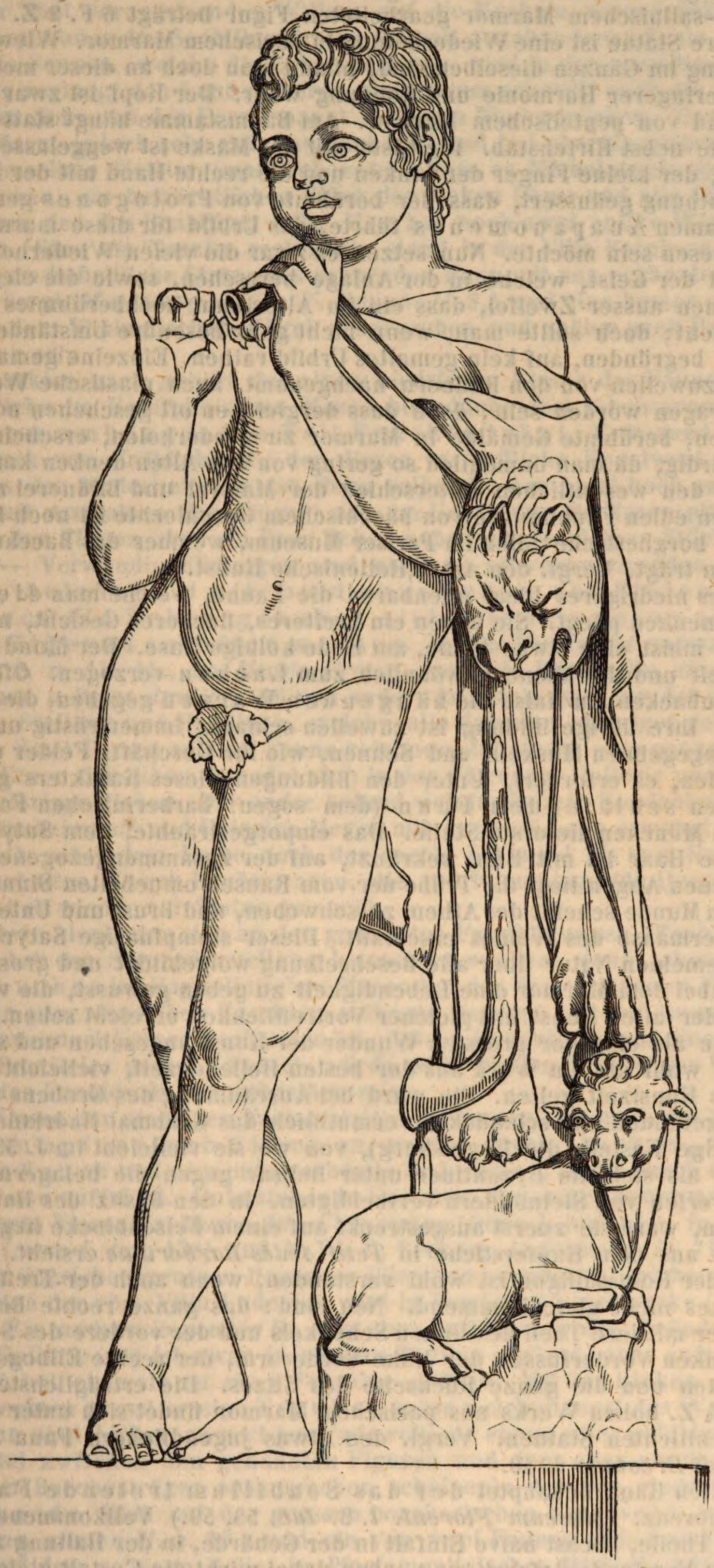
Fata bedeuteten bei den Römern zunächst die besondern Götterschickungen (*fata Jovis, fata Junonis, fata Romae*), dann aber auch die Schicksalsgöttinnen, welche als Dienerinnen des Götterwillens (*fatum*) schreibend gedacht wurden (*fata scribenda*). Vergl. Gerhards Metallspiegel Taf. I. 1. Taf. II. *Mus. Capit. IV.* 29. *Mus. Pio-Clem. IV.* 34 etc. Indem sich eine Dreizahl der Fata feststellte, indentificirten sich die Schicksalsgöttinnen bald mit den drei schwesterlichen Parzen, den Göttinnen der Geburt und des Todes. Als Fata findet man die Parzen bezeichnet auf Münzen der späteren römischen Kaiserzeit. Fata im Fortunensinne, *Fata victricia* erscheinen auf Münzen Diokletians und Maximinians; jede der drei Schwestern trägt hier ein Füllhorn und zwei Steuerruder. (Eckhel: *Doctr. Num. V. VIII. p.* 6. 7.) Die *tria fata* mögen, wie aus Procopius *bell. Goth. I.* 23. vermuthet wird, eine eigene Kapelle auf dem römischen Forum gehabt haben. Die drei Verhängnissgöttinnen theilen (laut der Fabel des Armeniers Pamfilius in Plato's Schrift *de Rep. X. p.* 617 *ed. Steph.*) den Seelen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit mit, und sitzen bekränzten Hauptes und in weissen Gewanden auf Thronen. Sie sind durchaus nicht als alte Mütterchen (wie es unsinnigerweise durch die Zopfkunst geschehen), sondern als erhabene, ernste und schöngestaltete Jungfrauen darzustellen. Vergl. noch die Art. Moiren und Parzen.

Fattore, il, Beiname des *Francesco Penni*, welchen sich derselbe als Factotum im Hause Raffaels erwarb.

Faun. — Faunus (von dem eine der drei Satyrnfamilien, die der Faune, den Namen hat) war ein alter König von Latium, Sohn des Picus und Enkel Saturns. Durch die Nymfe Marica ward er Vater des Latinus. Unter seiner Regierung kamen Evander und Herkules nach Italien. Faunus wollte den Letztern dem Merkur opfern, ward

selbst ein Opfer des Herkules. Man verehrte den König Faun als Wald- und Hirtengott, in welcher Beziehung ihm ein eigenes Fest — die Faunalien — am 5. December gefeiert ward. Landleute opferten dem um Landbau und Viehzucht verdienten Könige unter fröhlicher Feier ausser Wein- und Milchspenden auch Böcke; auch das Vieh genoss den Festtag, denn man liess es da frei sich herumtummeln in Feldern und Wäldern. Man betete zum Faun als zum Beschützer der Landwirthschaft, der Felder, Triften und Heerden. Uebrigens war er auch ein weissagender Gott und führte als solcher den Namen *Fatuus*. Seine Schwester oder Gemahlin Fauna hiess dem entsprechend die *Fatua*. Als Orakelgott besass er mehre Heiligthume. Eins lag im Haine bei Tibur an der Quelle Albunea, wo die Orakelbedürftigen sich bei Nacht auf die Vliesse der von den Fatuuspriestern geschlachteten Schafe legen mussten, um dann in Träumen die Antwort des Gottes zu erfahren. Andre Fauntempel waren auf dem Aventin und auf der Tiberinsel zu Rom. Bei dem Landvolk spielte Faun obendrein die Rolle eines Hexenmeisters, indem man ihm alle gespenstischen Erscheinungen zuschrieb und erschreckende Rufe als sein Werk betrachtete. In dieser Beziehung, dass er namentlich als neckender muthwilliger Dämon, als lüsterner, den Nymfen nachjagender Waldgott gedacht ward, vervielfältigte sich der Faunus in den Faunen, die man sich als missgestalte Waldwesen, als gehörnte Bockmänner vorstellte und denen verschiedene unheimliche Erscheinungen, gegen die man sich durch allerlei Mittel zu schützen suchte, zugeschrieben wurden. Ziemlich gleichbedeutend mit Faunus ist Silvanus, der wiederum mit dem arkadischen Pan zusammenstimmt. Die italischen Faune fallen nach Idee und künstlerischer Darstellung vielfach mit den hellenischen Satyrn zusammen; Ovid nennt die Faune und Satyrn Brüder.

Die alte Kunst hat uns Faune von verschiedenem Karakter überliefert. Sie hat, wenn man so sagen darf, das Ideal derselben auf verschiedene Weise in mehr oder minder edlen Formen ausgeprägt. Zu den Faunbildungen höhern Ideals gehören mehre Statuen und Köpfe junger Faune, welche als Verwandte des Bacchus gedacht und ungemein schön gestaltet sind, z. B. die vielen einander ähnlichen, an einen Baumstamm sich lehnenden Faune, die für Nachbildungen des sogen. Periboëtos (des Weitberühmten) von Praxiteles gelten. Laut Pausanias war der gepriesene Satyr oder Faun des Praxiteles von Erz und stand noch zur Zeit des Autors in der Dreifussstrasse zu Athen. Unter den Figuren, welche für wahrscheinliche Kopien dieses Meisterwerks gelten, wird gewöhnlich die im Museo Clementino (*Monumens antiques du Mus. Napol. t. 2. pl.* 13. *Musée françois, livr.* 10.) in Rücksicht der Arbeit am Meisten geschätzt. Wie schön aber dieses Nachbild auch sein mag, so bemerkt man doch an demselben, wie an den meisten antiken Kopien, einige Eilfertigkeit und nachlässige Behandlung. Der Bohrer ist viel gebraucht, und bei genauerer Beschauung offenbaren sich Fehler; so ist z. B. der zurückgesetzte rechte Fuss viel kürzer als er sein sollte. Die Nase, das Hinterhaupt, die beiden Vorderarme nebst den Händen sind neu. — Von ebenso gefälliger, doch noch höher zum Edlen und Göttlichen gesteigerter Idee ist auch der schöne junge Faun, der nebst noch drei antiken Wiederholungen im Dresdener Museum steht. (S. den Art. „Dresden, Antikenkabinet“ und Beckers Augusteum I. Taf. 25, 26.) In der Stellung und dem Karakter nach ähnlich dem schönen Dresdener Faunus-Bacchus mit aufgehobenem rechten Arme ist die (4 F. 9 Z. hohe) nackte Jünglingsstatue im Berliner Museum, welche aber in der alten Hand des ächten Armes eine gleichfalls fast ganz erhaltene Giesskanne und in der Linken des auf dem Tronk eines Palmbaumes gelehnten Armes ein Trinkhorn hält. Der Kopf, ohne faunische oder bacchische Merkmale, ist neu. Die Figur ist sonst gut erhalten, von sehr schönen Verhältnissen und zarter Behandlung. Eine andre an die Dresdener Faune erinnernde Figur, woran besonders der Kopf höchst lieblich und wohlerhalten ist, befindet sich in der Villa Ludovisi zu Rom. — Bezaubernd anmuthig, wenn auch von etwas minder edler Gestalt, ist der ebenfalls in vielen Wiederholungen vorhandene junge auf der Flöte blasende Faun. Zwei solche Flötenbläser befinden sich im Museum des Kapitols; mehre waren in der Villa Borghese, darunter einer von ausgezeichneter Kunst, jetzt im Louvre zu Paris. An diesem schönsten borghesischen Faun sind nur die Hände, der Kopf der Nebris und ein Stück der Flöte neu. (S. das Werk des Malers Bouillon I. 53. *Scultare del Palazzo della Villa Borghese, stanza* 5. *n.* 8.) Ferner trifft man zwei schöne Satyrn mit der Flöte in der Münchner Glyptothek. Beide (wahrscheinlich zusammen ausgegrabene) Statuen stammen aus dem römischen Palast Ruspoli. Die eine ist von sehr harmonischer Ausführung, von weichen fliessenden Formen, welche die behagliche Ruhe des Bacchanten vortrefflich ausdrücken. Am Baumstamm hängt eine Traube und neben dem linken Fuss steht eine runde Cista oder Scrinium, worauf eine Silenmaske liegt. Restaurirt sind nur die Nasenspitze und die Finger der Rechten mit der Flöte,



Nach einer auf dem Aventin gefundenen griechischen Marmorstatue.
(Im Museum des Kapitols.)

der kleine Finger der Linken und Einiges am Pantherfell. Die Höhe der aus gelblichem parisch-salinischem Marmor gearbeiteten Figur beträgt 6 F. 2 Z. Die andre, nur 2 Z. höhere Statue ist eine Wiederholung in parischem Marmor. Wiewohl Karakter und Stellung im Ganzen dieselben sind, nimmt man doch an dieser mehr Formenzartheit bei geringerer Harmonie und Rundung wahr. Der Kopf ist zwar aufgesetzt, aber antik und von pentelischem Marmor. Am Baumstamme hängt statt der Traube eine Hirtenflöte nebst Hirtenstab. Die Cista mit der Maske ist weggelassen. Ergänzt sind die Nase, der kleine Finger der Linken und die rechte Hand mit der Flöte. (Man hat die Vermuthung geäussert, dass der berühmte von Protogones gemalte Faun, der den Beinamen Anapauomenos führte, das Urbild für diese marmornen Flötenbläser gewesen sein möchte. Nun setzen es zwar die vielen Wiederholungen, die die Kunst und der Geist, welche in der Anlage herrschen, sowie die elegante Zartheit der Formen ausser Zweifel, dass ein im Alterthum hochberühmtes Werk zum Vorbilde gedient; doch sollte man, wenn nicht ganz besondre Umstände die Wahrscheinlichkeit begründen, auf kein gemaltes Urbild rathen. Einzelne gemalte Figuren dürften zwar zuweilen von den Bildnern nachgeahmt, auch plastische Werke in Malereien übertragen worden sein; doch dass dergleichen oft geschehen oder dass ein Drang gewesen, berühmte Gemälde in Marmor zu wiederholen, erscheint durchaus nicht glaubwürdig, da man unmöglich so gering von den Alten denken kann, als hätten dieselben den wesentlichen Unterschied der Malerei und Bildnerei nicht eingesehen.) — Den edlen Faunfiguren von bacchischem Geschlechte ist noch beizuzählen der berühmte borghesische Silen im Pariser Museum, welcher das Bacchusknäbchen auf den Armen trägt. Vergl. den Art. „Hellenische Kunst."

Ein andres niedrigeres Ideal offenbaren die Faune, welche man die Stumpfnasigen zu nennen pflegt. Sie haben ein breiteres, flacheres Gesicht, nicht tiefliegende Augen, meist eine etwas hohle, am Ende kolbige Nase. Der Mund ist verhältnissmässig weit und die Miene gewöhnlich zum Lachen verzogen. Oft sind ihnen unter den Kinnbacken am Halse die hängenden Warzen gegeben, die an die Ziegen erinnern. Ihre übrige Bildung ist zuweilen schlank, immer rüstig und behende, mit kräftig angegebnen Muskeln und Sehnen, wie ihr Geschäft, Felder und Wälder zu durchstreifen, es erfordert. Unter den Bildungen dieses Karakters gehört wohl dem berühmten schlafenden Faun (dem sogen. barberinischen Faun) in der Glyptothek zu München die erste Stelle. Das emporgesträubte, dem Satyrgeschlecht eigenthümliche Haar ist mit Efeu bekränzt, auf der zusammengezogenen Stirn und den eingefallenen Augen liegt die Trübe der vom Rausch umnebelten Sinne; aus dem halbgeöffneten Munde scheint der Athem zu schweben, und Brust und Unterleib scheinen vom Uebermaase des Weines erschlafft. Dieser stumpfnasige Satyr (*Simus*) ist trotz seiner gemeinen Natur über alle Beschreibung wolgebildet und grossartig; der Bildner hat dabei dem Marmor eine Lebendigkeit zu geben gewusst, die wir in wenigen Werken der alten Kunst mit gleicher Vortrefflichkeit erreicht sehen. Von jeher ist diese Statue als eins der grössten Wunder der Kunst angesehen und studirt worden; sie darf wohl als ein Werk aus der besten Hellenenzeit, vielleicht aus Skopas und Praxiteles Kunstzeit gelten. Sie ward bei Ausräumung des Grabens um Castello Sant' Angelo gefunden und schmückte vermuthlich das Grabmal Hadrians (das ebengenannte jetzige Kastell, die Engelsburg), von wo sie vielleicht im J. 537 herabgestürzt wurde, als sich die Byzantiner unter Belisar gegen die belagernden Gothen durch Herabwerfen von Steinbildern vertheidigten. In den Besitz des Hauses Barberini gekommen, ward sie zuerst ausgestreckt auf einem Felsenblocke liegend restaurirt, wie man aus dem Kupferstiche in *Tetii Aedes Barberinae* ersieht. Die jetzige Restauration der Kolossalfigur ist wohl verstanden, wenn auch der Trefflichkeit des antiken Werkes nicht gleichkommend. Neu sind: das ganze rechte Bein von der Weiche an, der mittlere Theil des linken Schenkels und der vordere des Schienbeines sammt dem linken Vorderfusse; der linke Vorderarm, der rechte Ellbogen, die Finger der Rechten und die ganze Rückseite des Sitzes. Die erträglichste Abbildung dieses 7 F. 2½ Z. hohen Werks aus parischem Marmor findet sich unter den von Piranesi veröffentlichten Statuen. Vergl. den etwas jugendlichern Faun aus Erz zu Neapel, *Ant. di Ercolano* 6. 40.

Den zweiten Rang behauptet der das Scabillum tretende Faun in der Tribüne zu Florenz. (*Museum Florent. t.* 3. *tab.* 58, 59.) Vollkommene Uebereinstimmung der Theile, höchst naive Einfalt in der Gebärde, in der Haltung aller Theile, gewähren dem Verstande Befriedigung, aber dabei wirkt die Gestalt gleich dem Barberinischen Satyr als ein heiteres herrliches Bild der sich selbst überlassenen Natur auch erfreulich auf das Gemüth. Uebrigens zählt der tretende Faun zu jenen Antiken, wo sich eine herrliche Kenntniss des Anatomischen, eine tiefe Wissenschaft von

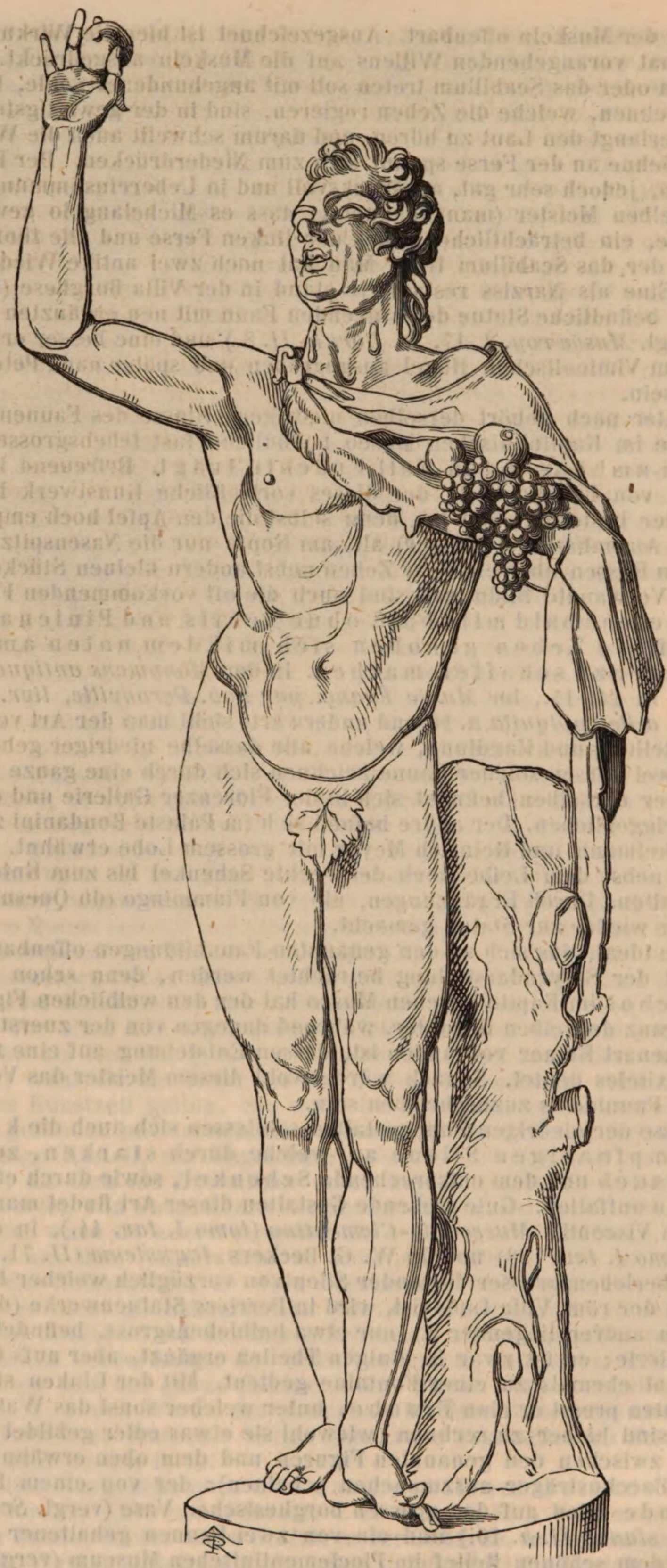
der Verrichtung der Muskeln offenbart. Ausgezeichnet ist hier die Wirkung des dem Momente der That vorangehenden Willens auf die Muskeln ausgedrückt. Der Fuss, der die Krupezia oder das Scabillum treten soll mit angebundener Sohle, hebt sich in die Höhe; die Sehnen, welche die Zehen regieren, sind in der gewaltigsten Anstrengung, aber er verlangt den Laut zu hören, und darum schwellt auch die Wade schon, und die grosse Sehne an der Ferse spannt sich zum Niederdrücken. Der Kopf dieser Figur ist modern, jedoch sehr gut, ausdrucksvoll und in Uebereinstimmung zum Ganzen; von demselben Meister (man behauptet, dass es Michelangelo gewesen) sind auch beide Arme, ein beträchtliches Stück der linken Ferse und alle fünf Zehen des rechten Fusses, der das Scabillum tritt. Man hat noch zwei antike Wiederholungen dieses Fauns. Eine als Narziss restaurirte stand in der Villa Borghese (die jetzt im Pariser Museum befindliche Statue des tanzenden Faun mit neu ergänzten Armen und Beintheilen, vergl. *Musée roy. I.* 17. *V. Borgh. II.* 8.) und eine besser erhaltene soll zu Rom auf dem Viminalischen Hügel ausgegraben und später nach Petersburg gebracht worden sein.

Dem Karakter nach gehört derselben niedrigern Klasse des Faunenideals auch eine vorzügliche im Kapitolinischen Museo befindliche fast lebensgrosse Figur an, welche in dem umhängenden Fell Früchte trägt. Erfreuend ist hier der naive Ausdruck von Fröhlichkeit, der dieses vortreffliche Kunstwerk belebt, das übrigens eins der besterhaltenen ist, denn selbst die den Apfel hoch emporhaltende Rechte ist (mit Ausnahme der Finger) alt, am Kopfe nur die Nasenspitze etwas beschädigt, an den Füssen aber ein Paar Zehen nebst andern kleinen Stücken moderne Ergänzung. — Verwandte Bildungen sind auch die oft vorkommenden Figuren jüngerer Faune, welche bald mit, bald ohne Nebris und Pinienapfel vorgestellt, auf die Zehen gehoben sich mit dem unten am Stamme sitzenden Tiger zu schaffen machen. In den *Monumens antiques du Musée Napoléon t.* 2. *n.* 14. 15., im *Musée Franç. par Rob. Peronville, livr.* 66., in der *Galler. Farnes. a Petro Aquila n.* 16 und anderwärts sieht man der Art von verschiedenem Alter, Stellung und Handlung, welche alle dasselbe niedriger gehaltene Ideal ausdrücken. Zwei Torsen solcher Faune zeichnen sich durch eine ganze vorzügliche Arbeit aus. Einer derselben befindet sich in der Florenzer Gallerie und es ist nichts als der Leib übriggeblieben. Der andre befand sich im Palaste Rondanini zu Rom und wird von Winckelmann und Heinrich Meyer mit grossem Lobe erwähnt. An diesem Torso hat sich nebst dem Leibe noch der rechte Schenkel bis zum Knie und etwas vom linken erhalten. Durch Ergänzungen, die von Fiammingo (du Quesnoy) herrühren sollen, ist er wieder zur Statue gemacht.

Das niedere Ideal, das sich an den genannten Faunbildungen offenbart, muss als die ältere Art der Satyrndarstellung betrachtet werden, denn schon im Relief des Kallimachos im Kapitolinischen Museo hat der den weiblichen Figuren nachtretende Faun ganz denselben Karakter, während dagegen von der zuerst besprochenen edlen Faunenart Keiner vorhanden ist, dessen Entstehung auf eine frühere Zeit als die des Praxiteles deutet. Sonach würde wohl diesem Meister das Verdienst der Veredelung des Faunideals zuzuschreiben sein.

An die Klasse der niedrigen Faungestalten schliessen sich auch die kahlköpfigen und stumpfnasigen Silene an, welche durch starken, zuweilen gar behaarten Bauch und dem entsprechende Schenkel, sowie durch etwas kurze Verhältnisse auffallen. Gute stehende Gestalten dieser Art findet man abgebildet in Giambattasta Visconti's *Museo Pio-Clementino* (*tomo I. tav.* 44.), in der *Galeria Giustiniana* (*tomo I. tav.* 138) und in W. G. Beckers *Augusteum* (*II.* 71.). Ein sehr zerbrochener überlebensgrosser liegender Silen von vorzüglich weicher Behandlung, sonst im Garten der röm. Villa Ludovisi, wird in Perriers Statuenwerke (unter Nr. 99) mitgetheilt. Ein andrer liegender S., nur etwa halblebensgross, befindet sich in der Florentiner Gallerie; er ist zwar in einigen Theilen ergänzt, aber aufs Glücklichste erdacht, und hat ehemals zu einer Fontaine gedient. Mit der Linken stützt er sich und in der Rechten presst er eine Traube, unter welcher sonst das Wasser hervorquoll. Sodann sind hieher zu rechnen (wiewohl sie etwas edler gebildet und gleichsam das Mittel zwischen den genannten Figuren und dem oben erwähnten schönen borghesischen Bacchusträger auszumachen scheinen): der von einem Faun unterstützte sinkende Silen auf der grossen borghesischen Vase (vergl. *Sculture della Villa Pinciana, stanza II. n.* 10.) und ein von zwei Faunen gehaltener taumelnder Silen auf dem schönen Relief im Pioclementinischen Museum (vergl. *Mus. Pio-Clem. descr. da Ennio Quirino Visconti, tomo IV. tav.* 28.).

Die dritte Art und die niedrigste von dergleichen Idealbildungen ist die der lang gehörnten und bocksfüssigen, welchen man jetzt den Namen Satyr



Der Faun mit dem Pinienapfel.
(Im kapitolin. Museum.)

ausschliesslich beilegt, obschon die Hellenen alle die genannten Arten ohne Ausnahme Satyrn nannten. Wenn wir die Faune zweiter Art fast immer in fröhlicher, vom Weine bis zum Muthwillen, zur Ausgelassenheit, zu Sprung und Tanz aufgereizter Stimmung vorgestellt sehen und selbst die Strafe des Marsyas (man betrachte z. B. die Statue in den Uffizj zu Florenz und den noch berühmteren geschnittenen Stein daselbst, *Mus. Florent. T. III. tab.* 13. *T. I. tab.* 66. *q.*) in keinem tragischen Sinne gedacht ist, so haben doch die alten Künstler sich nur der dritten Faunenart, der Bockfüssler, als der eigentlichen Lustigmacher bedient. Daher erscheint auf Gemmen sowie auf Wandgemälden der Alten ein solcher Halbbock oder Bockfaun im Stosskampfe mit einem wirklichen Ziegenbocke. Im Pariser Museum sieht man die kleine aus der borghesischen Villa stammende Gruppe, wo ein sitzender Bockfüssler mit komischem Ernste bemüht ist, einem rüstigen Faune, der sich ganz unbändig anstellt, einen Dorn aus dem Fusse zu ziehen. Eine Gruppe gleicher Art, aber mit anderer Figurenanordnung, befindet sich im Pioclementinischen Museo (s. *Mus. Pio-Cl. I. tav.* 49) und ebendaselbst die noch besser und netter gearbeitete, wo der Halbbock lechzend mit lüsterner Zudringlichkeit einer sich sträubenden Nymfe das Gewand nehmen will (*Mus. Pio-Cl. I. tav.* 50.). Von Wiederholungen der letztern Gruppe trifft man Bruchstücke und ganze Einzelfiguren in verschiedenen Sammlungen an. Auch wenn die alte Kunst zu frechen Darstellungen ausschweift, bedient sie sich nur zuweilen der niedrigen Faunarten, am Häufigsten aber der Bocksatyrn. Man denke betreffs jener nur an die bewundernswürdige Gruppe des Faun und Hermafrodit im Dresdner Antikenkabinet (*Marbres de Dresde, pl.* 80.), von der man ebenfalls Wiederholungen trifft. Betreffs der Bocksatyrn aber erinnere man sich an die Gruppe Pan und Apollo, welche in drei in den Villen Albani und Ludovisi zu Rom und in der Gall. zu Florenz befindlichen Exemplaren wohlerhalten vorhanden ist, sowie an das berühmte herkulanische Marmorgrüppchen im Museo Borbonico zu Neapel, wo der Bockfüssler eine Ziege nothzüchtigt.

Auch Faungemälde sind aus dem Alterthum (doch nur aus dem römischen) übriggeblieben. Man findet solche unter den Pompejanischen Zimmerverzierungen. Erwin Speckter hebt in seinen Briefen eine ganze Folge bacchischer Faune aus Pompeji hervor. Es sind auf einem Thyrsus tanzende, musicirende Satyrn, die auf schwarzem Grunde, silhouettenartig, nur mit zwei Farben, roth oder grün, gemalt sind, aber reich und vollendet schön in dem fein gezeichneten Umriss.

Von neuern Kunstwerken bleiben zu bemerken: die Weinlese mit dem trunkenen Faun am Fasse, schöne Composition von Andrea Mantegna (bekannt durch dessen eigenhändigen Stich und den Nachstich von Daniel Hopfer); das grosse Bacchanal mit dem trunknen, von Faunen getragenen Silen, ebenfalls ein Hauptblatt Mantegna's; Faun und Nymfe, Kupferblatt von Dürer (aus dem J. 1505); der die Nymfe umarmende Faun von Tizian im Palast Barbarigo zu Venedig (bekannt durch Josef Haubers Radirung); der Faunentanz mit der Bacchantin, von Demselben (gestochen durch Cosmo Mogalli); der flötende Faun von Garofalo in der Münchner Pinakothek; mehre Faunalien von Giulio Romano, der im Leben selber ein Faun war; Faunstücke von Rubens, darunter zwei junge Faune mit Panthern und Tigern bei Weinreben scherzend (bekannt durch den Stich von Wenzel Hollar); Faunalien von Jakob Jordaens in der Dresdner Gall., in der Münchner Pinakothek etc.; Silen von kleinen Faunen und Nymfen umgeben, Basrelief des Franz du Quesnoy, gestochen durch G. Vascellini; von Nic. Poussin der den Bacchusknaben tränkende Faun im Louvre und der von einem Mädchenräuber unterbrochene Tanz der Faune und Bacchantinnen in der Londner Nationalgallerie; Faunbilder von Guglio Carpione in der Gall. zu Dresden etc.; Faunfamilie im Walde, rechts ein Satyr, welcher eine Faunin auf der Pfeife spielen lehrt, links ein tanzender Satyr, Composition von Cornelis Holstein (bekannt durch das Hauptblatt von Michel Mouzyn); Faun mit Kind von Marcant. Franceschini (bekannt durch ein Blatt des Fr. Ant. Meloni); eine reizvolle Faunstatue von Landelin Ohmacht (in Sandstein ausgeführt und zu Paris aufgestellt); Faun und Satyr, Bacchantin mit jungem Faun, Marmorreliefs von Thorwaldsen. — Wer sein Auge sättigen will an Faunen und Fauninnen, der sehe die Dekorationen der Säle Fontainebleau's, wo die Faunkönige Frankreichs gewirthschaftet haben.

Faun mit dem Böckchen. — Das namhafte antike Standbild des Faun, welcher ein Böckchen trägt, wurde in Rom beim Ausgraben der Fundamente der in der neuen Strasse bei Chiesa nuova oder Sta. Maria in Vallicella errichteten Gebäude gefunden, kam zuerst in den Besitz der Königin Kristine von Schweden, dann in den des Herzogs von Odescalchi, und endlich nach Spanien, wo es jetzt in S. Ildefonso (einem Lustschlosse bei Madrid) steht. Abb. bei *Clarac* (*pl.* 375. *n.* 2646.) u. bei *Maffei* (*racc.* 122.).

Faun mit dem Flecken (franz. *Faune à la tache*, ital. *Fauno colla macchia*) wird die berühmte antike Büste eines lachenden Satyrs genannt, welche mit einem grünen Flecken behaftet beim Grabmal der Cäcilia Metella gefunden worden ist. Diese Büste, 2 F. 1 Z. hoch und von feinkörnigem parischen Marmor (Grechetto), trägt das besagte Wahrzeichen wahrscheinlich in Folge einer Auflösung von Erz, wovon sie in der Erde berührt worden. Der vortrefflich erhaltene Kopf ist von feinster lebendigster Ausführung; eine starke Politur steigert die Schärfe der Formen fast bis zur Härte. An der rechten Seite des Halses ist eine der bocksartigen Warzen, durch welche diese Satyrn dem Geschlecht der Panisken verwandt sind. Durch den Bruch des Halses ist die Warze der andern Seite verloren. Die Brust ist neu. Laut Winckelmann kam dieser Kopf, einer der schönsten des Alterthums, ins Institut zu Bologna und von da in die Albanische Samml. zu Rom. Später wanderte er ins Pariser Museum, aus welchem er zuletzt in die Münchener Glyptothek gekommen ist. Abbild. unter Tommaso Piroli's Stichen der *Monumens antiques du Musée Napoléon II.* 18. und im Werke des Malers Bouillon 1. (Freih. v. Rumohr spricht in seinen drei Reisen in Italien die hyperkritische Vermuthung aus, dass dieser Faunkopf das Werk eines neueren Meisters sein möge.)

Faun mit der Flöte; s. S. 6—8.

Faun mit der Hängelocke; s. den Art. über das Attribut „Hängelocke."

Faun von Ildefonso; s. Faun mit dem Böckchen.

Faun Winckelmanns. So nennt man die aus Lunensischem Marmor gearbeitete (1 F. 10 Z. hohe) Büste eines jugendlichen gehörnten Satyrs, welcher aus der Albanischen Samml. in die Münchner Glyptothek übergegangen ist. Dieser schön gearbeitete Kopf war im Besitze Winckelmanns, der ihn in seiner Gesch. der Kunst (Sämmtl. W. 4. 78.) beschrieben und in den *Monum. ined.* 59. abbildlich mitgetheilt hat. Der berühmte Kunstschriftsteller erklärte sich über das Werk wie folgt. „Ohne die Hörner, die aus der Stirn hervortreten, hätte man in diesem Kopf niemals das Bild eines Faunes erkannt, denn das andre Merkmal der Ohren ist von den Haaren verdeckt; auch sind die letztern etwas verschieden von denen der übrigen Faune. In dem halb geöffneten Munde bemerkt man einen Zug verliebten Schmachtens, mit welchem die sanfte Freundlichkeit der Augen übereinstimmt. Das Gesicht ist auch ein wenig abgezehrt und mager, so dass man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faune das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmuth des Gesichtes verscheucht und die Lebenskraft verzehrt." So vortrefflich diese Beschreibung den Karakter des Kopfes schildert, so bezweifelt man doch, ob der Büste die Benennung eines Satyrs oder Fauns ursprünglich gebührte. Ludwig Schorn vermuthet, dass die hier einen Faunkopf ansagenden Hörnchen durch eine moderne verfälschende Ueberarbeitung der Stirn und Haare, die auch den obern Theil der Ohren nicht verschont hat, hervorgebracht seien. Nase und Oberlippe sind neu.

Faune à la tache; s. Faun mit dem Flecken.

Faungemmen findet man namentlich in grosser Anzahl in dem k. k. Münz- und Antikenkabinet zu Wien. Unter den antiken Hochschnitten (Kameen) machen sich daselbst bemerklich ein springender Faun in Onyx (Nr. 18), ein Bläser auf der Doppelflöte, vor welchem eine Frau ein Thier zum Opfer führt, in Jaspis-Agath (Nr. 19), Faun auf Weintrauben stehend und in der erhobenen Linken eine Weinrebe haltend, in Onyx (Nr. 20), sitzender Faun auf der Syrinx blasend, in Chalcedon (Nr. 21), Brustbild eines Faun in Karneol (Nr. 24), Bacchus auf einen thyrsushaltenden Faun gestützt, in Onyx (Nr. 17); unter den antiken Tiefschnitten (Intaglien) aber ein schreitender Faun mit der Beischrift Pilemonem, in Sardonyx (Nr. 172), ein Faun, der einen Bock zum Altare führt, in Karneol (Nr. 175), Faun gegen einen Bock zuschreitend, in Jaspis (176), laufender Faun mit dem Rhython in der Linken und dem Thyrsus in der Rechten, in Niccolo (184), sitzender Faun mit denselben Attributen, in Karneol (186), stehender Faun mit dem Thyrsus in der Rechten und einer gesenkten Fackel in der Linken, in Onyx (Nr. 185), stehender Flötenbläser, mit dem rechten Fusse ein musikalisches Instrument tretend, in Onyx (Nr. 187), knieender Faun einen Kranz haltend, in Karneol (188), sitzender Faun eine Rebe haltend, in Plasma (189), Faun auf dem liken Fusse einen Eros schaukelnd, mit der Beischrift: Cobro, in braunem Jaspis (Nr. 190), ein Faun den andern auf den Achseln tragend, in rothem Jaspis (Nr. 191), Faun auf einem Bocke reitend, in Karneol (Nr. 192), sitzender vor einer Rebe lyraspielender Faun, hinter welchem ein Andrer steht, den eine auf seinem Schweifchen stehende Victoria krönt, in Niccolo (Nr. 193), Faun mit einem nach der vorgehaltenen Traube haschenden Kinde, mit Stern unten, in Niccolo (Nr. 194), ein bockhaltender Faun in Karneol (Nr. 196), ein begeisterter Faun mit Gefäss unten, in Karneol (197), nach dem Gipfel eines Bau-

mes langender Faun mit der Beischrift *ΗΛΙΚΤ*, und ein stehender F. mit einem Lagobolus, in Karneol (199), Faun, an dem ein Hase hinaufspringt, in Karneol (200), Faun mit einem Bocke zusammenstossend, dazwischen ein Gefäss, in Karneol (201), ähnliche Darstellung ohne Gefäss, wieder in Karneol (202), eine Faunin oder Bacchantin, die ein kleines Kind hält und dabei ihren rechten Fuss auf ein Gefäss stützt, in Niccolo (Nr. 195), eine Fauna mit Panther, ihm eine Traube zeigend, in Niccolo (Nr. 198), Kopf einer efeubekränzten begeisterten Fauna in gebranntem Karneol (Nr. 204), eine in Gegenwart zweier Faune ihre Libation an einem Baume darbringende Faunin, in Karneol (Nr. 207). [Nach dem 1845 erschienenen, vom Direktor Josef Arneth besorgten Kataloge des steinreichen k. k. Münz- und Antikenkabinets.] Interessante Faungemmen auch unter den Preziosen der Antikensammlungen zu Neapel, Florenz, Dresden, Berlin, Kassel, Haag, Petersburg, Paris, London, Blenheim etc. Ausgezeichnet schön ist in den Neapler Studj ein von Manchen nicht für antik gehaltener Niccolo-Cameo: der sitzende, in der Rechten einen Fruchtschurz, mit der Linken ein Kind auf der Schulter haltende junge Faun, nebst Pedum und Syrinx am Felsen. (Vergl. *Bracci: Mem. d. Incis. II.* 16, 2.) Ebendaselbst ein sehr schöner, unterwärts verstümmelter, nicht ganz unverdächtiger Sardonyxcameo (Niccolo): F. in bacchischem Taumel mit Thyrsus, Pantherfell und Kantharus, nebst einer Cista am Boden. — Von dem berühmten, 1737 zu Rom verstorbenen Edelsteinschneider *Flavio Sirlelti* hat man einen bacchischen Faun mit der die Neuheit des Steines vertuschen sollenden Beischrift *ΚΛΕΩΝ*. (Bracci 256. *tab.* 47.)

Fauno colla macchia; s. Faun mit dem Flecken.

Faurndau, Dorf im würtembergischen Oberamt Göppingen, eine halbe Stunde unterhalb dieser Stadt, besitzt eine schöne und kunstgeschichtlich sehr interessante Pfarrkirche aus vorgothischem Zeitalter, welche ausser einigen gewaltsam daran vorgenommenen Aenderungen noch vortrefflich erhalten ist. Mit Ausnahme des obern Thurmtheiles (etwa von der Höhe des Schiffes an) und einiger Flickwerke aus der spätgothischen Periode, gehört dieser Bau dem romanischen Basilikenstyl an und ist jedenfalls aus der Zeit der Hohenstaufen, wo nicht älter. Der Rundbogenstyl ist hier aufs Reinste durchgeführt; übrigens bietet dieses Bauwerk viele Aehnlichkeit mit den ältesten Theilen der Johanniskirche zu Schwäbisch Gmünd dar. Die Länge der Kirche ist 120, 5′ und die Breite 52, 1′. Man findet ein Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, welche durch Säulenstellungen getrennt sind. Der Chor ist abgetheilt in das erstere selbst und in das davorliegende Sanctuarium. Das Mittelschiff ist 39, 2′ hoch und hat seine ursprüngliche Täfeldecke. Die Seitenschiffe sind 15′ hoch und es war in demselben statt der Decke das Zimmerwerk des Dachstuhls sichtbar, was namentlich für das hohe Alter dieser deutschromanischen Basilika spricht, welches wohl vor 1150 zu setzen ist. Statt des vor dem Mittelschiff stehenden Thurmes, welcher nur bis auf die Höhe des Langhausdaches ausgebaut ist, sollte die Kirche nach Anlage des Grundrisses zwei Thürme erhalten. Ausgezeichnet schön ist die äussere Architektur des Chores und der beiden kleineren Nebenchöre, welche als Kapellen in Verlängerung der Seitenschiffe angebracht sind. Bei der äussern Dekoration herrscht die Anordnung des Bogenfrieses mit Lissenen von den einfach an einander gereihten Halbkreisbögen bis zu dem reichen Chorgiebelgesimse, wo diese Bögen noch durch zierliche Säulchen, auf Masken und Figuren ruhend, getragen werden. — Die Beleuchtung der Kirche war, wie es ihr Styl erfordert, sparsam zugemessen; nur durch den obern Theil des Langhauses über dem Dache des Seitenschiffes und durch den Chor fiel mittels schmaler Bogenfenster das Licht ein; die Wand der Seitenschiffe ist nur durch ein Portal unterbrochen. — Die Säulen im Innern sind niedrig und von starken Dimensionen, haben den attischen Fuss und das wohlbekannte ihr Zeitalter beurkundende Würfelkapitell. — Im Innern war die Kirche ganz mit den interessantesten Fresken bemalt, wie überhaupt aus den wenigen noch erhaltenen Resten auf eine Farbenpracht und ein gewiss vollkommenes Werk der Polychromie sich schliessen lässt. Leider ist aber das Innere sehr verdorben, oft übertüncht und bedeutend verbaut worden.

So lautet der Bericht des kön. Bauinspektors Thrän. (Vergl. die „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben.“ Ulm 1843. Heft I. S. 17 ff.) Ein andrer gleichzeitiger Bericht, von Dr. Heinrich Merz, bemerkt über dieses schönste Exemplar der noch in Schwaben vorhandenen Säulenbasiliken Folgendes:

Die Erbauungszeit ist unbekannt, fällt aber so ziemlich in die Mitte des 12. Jahrhunderts, wie die der Kirche zu Brenz und Denkendorf, welche auf die Faurndauer Einflüsse geübt haben mögen. Chor und Abseiten haben Nischen; die Rundarkaden ruhen auf Rundsäulen mit sehr edel ornamentirtem starken Würfelkapitell. Am West-

ende des Mittelschiffs ist eine Empore eingewölbt. Das Westportal ist dreifach abgetreppt, die Säulen in den Winkeln haben den Ring im Schaft, ein einfaches Blattkapitell und setzen sich im Bogen fort. Auf dem Thürsturze sind Reste einer gemalten Kreuzigung. Das Kranzgesims der Schiffe ist sehr reich ornamentirt. Drunter ein Rundfries. Halbsäulen als Lissenen sind an den Seitenschiffmauern und Apsiden. Der Chorgiebel hat unter dem Kranzgesims einen Zahnschnitt und Rundfries, dessen Bögen auf frei an der Mauer stehenden, mit Kapitellchen gekrönten, auf Konsolen mit Groteskfiguren aufstehenden Säulchen ruhen. Diese ächt byzantinische Architektur des Aeussern wiederholt sich nur noch einmal in Schwaben. — (Vergl. Nr. 49 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1843.)

Der Ulmer Verein für Kunst und Alterthum hat seit 1842 die Wiederherstellung eines so schönen Denkmals deutsch-romanischer Baukunst, welches selbst in seinem jetzigen Zustande noch von höherem ästhetischen und historischen Interesse ist, durch das Göppinger Oberamt beim Gemeinde- und Stiftungsrath von Faurndau in Anregung gebracht. Den ersten Anlass zu solchen Schritten des Vereins gab der Ulmer Professor Dr. Hassler, der schon in frühern Jahren die Kirche besucht und neuerdings in Folge der Mittheilung eines Freundes, dass unter der dicken Uebertünchung die hie und da abgefallenen Wandgemälde zum Vorschein kämen, seinen Besuch wiederholt hatte. Prof. Hassler fand, dass durch vorsichtiges leichtes Klopfen mit dem Stocke sich alsbald ganze Massen der hundertfach aufgeschmierten Tünche ablösten, worauf noch ziemlich erhaltene umfangreiche Bilder an mehren Stellen der Wände (zunächst im Chore der Kirche) hervortraten. Sie schienen ihm, aufeinander gemalt und theilweis einander deckend, zwei verschiedenen Perioden anzugehören: der romanischen und der gothischen Kunstzeit. Diese Gemälde sowie das Gebäude selbst veranlassten ihn denn am 1. Juli 1842 zu dem Antrage an den Verein, dass wo möglich Schritte für die Erhaltung und beziehungsweise Wiederherstellung beider gethan würden. Als Minimum scheint erlangt zu sein, dass vorläufig wenigstens das Innere der Kirche keine Aenderungen erleidet; namentlich sollen die aufgedeckten Bilder nicht aufs Neue mit Tünche überdeckt und unbefugte Versuche neuer Aufdeckungen nicht gestattet werden. Der Verein selbst hat sich darauf beschränken müssen, sich ein möglichst klares Bild dieser höchst interessanten Kirche zu verschaffen, was ihm auch durch ebenso schöne als genaue Zeichnungen des Grundrisses und mehrer Details (von dem kön. Bauinspektor Thrän) sowie der äussern perspektivischen Ansicht des Chores (vom Vereins-Sekretär E. Mauch) gelungen ist.

Die geschichtlichen Nachrichten über den Ort selbst lauten dahin, dass hier schon in der letzten Zeit Karls des Grossen ein Benediktinerkloster entstanden war, welches im J. 875 von Kaiser Ludwig dem Zweiten (dem Deutschen) dessen Diakonus Luitprand geschenkt wurde. Von diesem löste es im J. 888 der Kaiser Arnulf ein, der es nun, unter Beistimmung des Papstes Formosus, dem ihm sehr ergebenen Kloster St. Gallen schenkte. Die Art, wie das Klösterlein Faurndau wieder von St. Gallen weggekommen, ist nicht ermittelt; man weiss nur soviel, dass die Hohenstaufen besondere Wohlthäter und Beschützer dieses Klosters waren. Wahrscheinlich wurde es auch in deren Zeit zu einer Probstei erhoben. Als solche bestand es bis zur Reformation. Die Aufhebung erfolgte unter Herzog Ulrich — auf dessen Hochzeit noch im J. 1511 der letzte Probst mit den übrigen Pröbsten Würtembergs erschienen war und reiche Geschenke dargebracht hatte.

Faustbilder. 1) Aeltere Darstellungen. Blatt von Rembrandt: Halbfigur des Dr. Faustus, des sagenberühmten Filosofen und Arztes, im Profil nach rechts gewandt, die Rechte auf den Tisch, die Linke auf die Sessellehne stützend. Sein Blick

ist auf die magischen Zeichen geheftet, welche ihm eine nur durch die Hände bemerkbare Figur im Spiegel zeigt. Rechts unten im Vorgrunde sieht man die Hälfte von einer Erdkugel. (Höhe des Blattes 7 Zoll 10 Lin., Breite 6 Zoll. Die ersten, sehr kräftigen, kostbaren Abdrücke sind auf japanischem Seidenpapier. Einen gegenseitigen Nachstich, etwas kleinern Formats, kennt man von H. Lips.) — Altes Wandbild in Auerbachs Keller zu Leipzig:

Wie Doctor Faust zu dieser Frist
Auf dem Fass aus dem Keller geritten ist.

Vergl. über diese berühmte Kellerscene den Aufsatz von Dr. Ludwig Stieglitz in Raumers historischem Taschenbuche, wo auch ein Umriss beigegeben ist.

2) Neuere Faustbilder — Scenen aus Goethe's grösstem dramatischen Gedichte. Solche besitzen wir von vaterländischen Meistern theils in ausgezeichneten oder doch tüchtigen Gemälden in Oel und Fresko, theils in sehr zahlreichen, mehr oder minder bedeutenden Entwürfen. Unstreitig gebührt der Vortritt unter unsern Faustdarstellern dem Grossmeister der heutigen deutschen Kunst: Peter Cornelius. Ihm verdankt man aus seiner Jugendzeit die berühmte Folge von Zeichnungen, welche selbst des grossen Dichters volle Anerkennung fanden. Sie entstanden in den Jahren 1809 und 10, und zwar in der Vaterstadt des Faustdichters, zu Frankfurt am Main, wo damals Cornelius, dessen Fuss schon nach Italien gerichtet war, verweilte. In seinen Entwürfen zum Faust spricht sich bereits entschieden der Karakter seiner späteren Schöpfungen aus: Einfachheit der Ausführung bei grossartiger Auffassung und tiefem Ergreifen der dichterischen Seite des Gegenstands. Vollkommen bis auf das geringste Nebenwerk durchdacht, sind diese Faustscenen zugleich durchweht vom Geiste ächter Romantik. Der Cyklus umfasste ursprünglich neun Blätter, wovon acht im J. 1816 durch Friedrich Ruscheweyh in Rom gestochen wurden. Die neun zu Frankfurt entstandnen Zeichnungen sieht man jetzt daselbst im Besitze der Städelschen Kunstschule. Das erste Blatt, Titelblatt des nunmehr 12 Blätter starken Ruscheweyhschen Stichwerks in quer Royalfolio, fasst die Tragödie in ein Ganzes. Der Prolog geht im Himmel vor; Gott erscheint auf Wolken thronend, rechts lobsingende Engel, links neben dem unwillig sich abwendenden Gabriel der Satan um Erlaubniss bittend, am Dr. Faust seine Höllenkünste üben zu dürfen. Hinter dem Satan zieht an der Seite hinab der gespenstige Spuk der Teufelsküche; der Hexenkessel wird von einem riesigen Teufelshaupte getragen, aus dessen Rachen Verlockte grinsen. Zu den Engeln empor winden sich auf dem Erdballe, der auf einem Gigantenhaupte ruht, die Wissenschaften, zuunterst die Jurisprudenz, höher die Medicin und die Filosofie, über beiden die Theologie. Unten dicht vor dem Riesen studirt Hans Faust, noch nach dem Guten, aber schon davon abgewandt; auf der andern Seite bringt Gretchen, der Hölle entgegenlaufend, ihrer Nachbarin (der ein Affe vom Teufelshaupte herab in die Ohren bläst) das Schmuckkästchen. — Das 2. Blatt gibt über die Widmung an Goethe das Vorspiel auf der Bühne. Die Mitte hinter dem Vorhange nehmen die noch ihre Rollen studirenden Schauspieler ein, indess auf der einen Seite das Publikum wartet und Ungeduld zeigt, auf der andern aber der Theaterdirektor dem noch mancherlei bedenkenden Dichter in den Ohren liegt. — Das 3. Blatt versinnlicht uns die allbekannte Stelle: „Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen?" wo im Hintergrunde Mefisto an der gothischen Kirche lauert. — Das 4. Blatt bringt die Scene im Garten:

Gretchen: *Ich weiss zu gut, dass solch erfahrnen Mann*
Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann.
Faust: *Ein Blick von Dir, ein Wort mehr unterhält*
Als alle Weisheit dieser Welt!

Auch Mefisto unterhält sich auf seine Weise mit der Frau Martha. — Das 5. Blatt schildert uns den sterbenden, von Faust erstochenen Valentin, der die grause Profezeiung seiner Schwester (Gretchen) zuruft. — Das 6. Blatt zeigt uns das vom bösen Geiste gepeinigte Gretchen, wie sie in der Kirche niedersinkt und „Nachbarin, euer Fläschchen!" ruft. An der Seite sieht man das Bild des Künstlers. — Das 7. Blatt: die grausige Blocksbergscene. „Wie rast die Windsbraut durch die Luft!" etc. — Das 8. Bl. schildert den grausig-grossartigen Moment, wie Faust und Mefisto am Galgen vorbeireiten. Gretchen wird als Kindesmörderin gerichtet. — Unter den später gestochenen Blättern findet sich die reiche herrliche Composition des Spazierganges (2. Scene der Tragödie) und die Schilderung des Gretchens vor dem Muttergottesbilde. — In den Fysiognomien der drei Hauptgestalten ist durchaus, ohne dass ihr fest ausgeprägter Typus irgend beeinträchtigt wird, der dramatische Gang des Gedichts verfolgt. Mefisto erscheint im Titelblatte schmiegsam, devot vor dem gewaltigen Alten, aber innerlich seine Teufelspläne in sich zurückdrängend, dann dem Gange der Handlung zufolge lauernd, abgeschliffen, mordfrech und höhnisch, selbstergriffen

von der Wuth der Elemente und zuletzt grimmig triumfirend. Bei dem an Körper und Geist reich begabten Faust drückt die Fysiognomie zuerst das ernste Denken und die Sehnsucht nach Wahrheit aus; dann prägt sie sich aus zu frischer Sinnenlust, zu inniger Liebe, zum Schaudern beim Morde, zu herzlicher hoffender Reue, zum

Beben vor den Elementen und zu starrem Entsetzen. Das liebliche Gretchen, zuerst ganz unschuldige Neugier und Freude über den Schmuck zeigend, erröthet schüchtern bei der Anrede, öffnet arglos ihr Herz dem lieben Manne; dann aber schlägt sie bebend im Schuldgefühl die Augen nieder, ringt die Hände und sinkt zu-

sammen unter der Schmach; endlich geht sie, das Crucifix fest erfassend und auf den Erlöser schauend, ruhig zum Tode.

Nächst Cornelius ist es Ludwig Schnorr zu Wien, der sich mit hohem Erfolge in Faustdarstellungen versuchte. Von ihm weist die Belvederegallerie zwei grosse Gemälde auf. Das erste um 1820 entstandene stellt den Doctor in seinem Arbeitszimmer dar, wie ihm der heraufbeschworene Mefisto erscheint. Faust in rothem Unterkleide, schwarzem, mit Fuchspelz verbrämtem Ueberwurf, schwarzem Barett, ist hier eine mittelgrosse starke gedrungene Gestalt von entschiedenen harten Zügen, in Nacken und Stirn ein rücksichtloses unaufhaltsames Vorwärtsdringen kundgebend. Dieser Mann ist der Fust der alten sinnvollen deutschen Sage; er ruht hinter seinem Pulte, wo er soeben die Uebersetzung des neuen Testaments aus der Urschrift ins geliebte Teutsch begonnen, und vollzieht unerschrocken die Beschwörung. Des Pudels ungeheure Nebelgestalt schwindet zur Thüre, und Mefisto, als fahrender Scholastiker gekleidet, tritt hinter dem Ofen vor. Des beschwörenden Doctors gebieterisches Drohen verkündet sich meisterhaft in dem befehlend ausgestreckten rechten Arme und in der auf das Buch der Bücher so gewaltig hingeballten Faust, in den dräuenden Augenbrauen und Stirnknochen, und menschliches Entsetzen vor dem Uebermenschlichen spricht aus dem unwillkürlichen Zurückbeugen des durch die vorgestemmte Rechte beschirmten Oberleibes, aus dem krampfhaften Erfassen der festen stützenden Stuhllehne mit der Linken, was instinktartige Neigung zum Aufspringen verräth. Die Mitte hält zwischen beiden Gefühlen die grauenvoll auf die Erscheinung fixirte Richtung der Augen. Des Bösen frostige Anrede hat bei dem Beschwörer den Rückfall in menschliches Entsetzen verscheucht; Faust gibt, herzhaft sich fassend, die schneidende Antwort: „Das also ist des Pudels Kern — ein fahrender Scholast? Der Casus macht mich lachen!“ Der Böse ist indess nichts weniger als eine abweisbare Menschengestalt; er bedeutet nicht blos, er ist der wahrhafte Verderber. Lang und hager steht er da, doch ebenmässig, mit edelschönen Zügen, die an den einstigen durch Hochmuth gefallenen Engelfürsten gemahnen, aber zugleich den glatten, furchtbar ruhigen, in sich abgeschlossenen Feind alles Guten ausdrücken. Seine Farbe ist ein durchsichtiges Blass; entsetzliche Tücke lauert in seinem Blicke. Krallenfest greift er mit seiner Linken in die Rolle, woraus er das verhängnissvolle Blatt beschrieben wünscht; seine Rechte aber begleitet geschmeidig die höhnische Rede. (Bekannt ist dieses Gemälde durch eine Lithografie in Grossfolio von F. Herr.) Sein zweites grosses Faustbild vollendete Ludwig Schnorr im J. 1833. Hier schildert er uns Gretchen im Kerker, wohin Faust gedrungen, um sie zu befreien. Sie schlägt im Bewusstsein ihrer Schuld die Rettung aus, worauf Faust mit dem ihn fortdrängenden Mefisto sie verlässt. Auch dieses Bild ist von bedeutendem innern Gehalte; die Malerei aber ist noch meisterhafter. (Beide Gemälde haben über 9 F. Höhe bei 7 F. Breite.) Später malte der Wiener Schnorr ein kleineres Bild der Kerkerscene. Gretchen liegt auf den Knieen, die Arme zum Gekreuzigten erhebend, wie sie mit den Worten: „Gott, deinem Gerichte hab' ich mich ergeben!“ Faust's Hilfe zurückweist.

Von Wilhelm Kaulbach findet man Fresken nach Motiven aus Goethe's Faust in einem der Säle des Münchener Königsbaues. Es sind ebenso tief und schön gedachte als glücklich ausgeführte Bilder, die sich besonders auch durch die Wärme ihrer Farben empfehlen. — Tüchtige Arbeiten sind auch die auf dunkelrothem Grunde ausgeführten Faustfresken von Bernhard Neher im Goethezimmer des Schlosses zu Weimar. — Von Ary Scheffer in Paris sind zu nennen drei gepriesene Oelgemälde: Faust und Gretchen (bekannt durch den Stich von Aristides Louis), Faust und Margarethe und Faust auf dem Hexensabbat. Die beiden letztern Bilder waren Perlen der Pariser Ausstellung 1846 und wurden um den Preis von 45,000 Francs von den Gebr. Susse erworben. — Von dem Dresdener Heinrich Naeke ein anziehendes, schon 1811 vollendetes Bild des Faust, wie derselbe dem Gretchen aus der Kirche nachgeht. (Lithografirt von Nep. Strixner.) — Von einem andern Dresdener, Friedr. Jakob Rentsch, ein treffliches Gretchen am Spinnrocken, Gemälde beim Generalleutnant von Kniaziewicz, wonach man einen kleinen Stich von Küchler hat. — Vom Braunschweiger Friedrich Adolf Teichs mehre Gemälde nach Goethe's Faust, worunter des Künstlers frühestes Bild mit Auszeichnung genannt wird. Es betrifft die Scene in Auerbachs Keller zu Leipzig, wo Mefisto und Faust den kneipenden Studenten die Geschichte vom grossen Floh erzählen. — Von dem Düsseldorfer Josef Fay: Gretchen vor dem Madonnenbilde, ein vom Kasseler Kunstverein angekauftes Gemälde, wonach eine Lithografie von Léon Noël als hessenkasselsches Vereinsblatt für 1838 vorhanden ist. — Vom Berliner C. Cretius: Gretchen den Schmuck betrachtend, lithografirt durch Wilh. Santer. — Gretchen von Aug. von der Embde in Kassel, lith. durch J. Fay (Frankfurter Kunstvereinsblatt). — Vom Wiener Franz

Kramer: Faust und Mefisto auf dem Blocksberge, ein lebenvolles fantasiereiches Bild. — Von dem Düsseldorfer Adolf Schrödter: die Scene in Auerbachs Keller. — Von den Gebr. Riepenhausen aus Göttingen schöne Kreidezeichnungen zum Faust, darunter die Composition des Faust mit dem Gretchen auf der Strasse durch eine Lithografie von Emminger bekannt ist. Jene Zeichnungen gehören zu den frühesten Arbeiten der Riepenhausen in Italien und entstanden etwa um 1810. — Von dem Romantiker Moritz Retzsch in Dresden: Umrisse zu Goethe's Faust, 40 Platten in qu. 4., wovon 29 auf den ersten, 11 auf den zweiten Theil kommen. Im Cottaschen Verlag 1828—1836 erschienen. Zwei Bl. Faust und Gretchen nach Retzsch lithografirt von G. F. Grünewald und K. Müller, in gr. Querfolio. — Endlich 8 Bl. Scenen aus Goethe's Faust zur bekannten Tondichtung des Fürsten Anton Radziwill, gezeichnet von Biermann, Cornelius, Hensel, Hosemann, Fürst Ferdinand Radziwill, Karl Friedr. Schulz und K. F. Zimmermann, lithografirt von H. Eichens, Hosemann, Jentzen, Loeillot de Mars und Meyerheim, in gr. Querfolio. Berlin 1836.

Faustin und Giovita. Darstellung dieser Heiligen von *Vincenzo Foppa* im Communalpalaste zu Brescia. Dieselben bei Nacht das Abendmahl austheilend, Bild von *L. Bassano* in der Afrakirche Brescia's. Zu Brescia ist beiden Heiligen ein Kirchlein geweiht, das mit Gemälden Gambara's geschmückt ist.

Faustina, Name dreier römischer Kaiserinnen. Die Erste dieses Namens war Gemahlin des Antoninus Pius und Vatersschwester des Marc Aurel. Sie lebte wie eine Allerweltsfrau und starb zum Glück ihres Gemahls schon im dritten Regierungsjahre desselben, 141 nach Kristus. (Vergl. noch den Art. über Antonin.) Die zweite Faustina war die Tochter jener von Antonin, Gemahlin des Marc Aurel und Mutter des Commodus. Die Birne fiel nicht weit vom Stamme. Auch Antonins Nachfolger hatte eine schamlose Frau zu ertragen. Die dritte F., des Marc Aurel Urenkelin, war Gemahlin des Heliogabalus. Ueber die Münzen der drei Faustinen berichtet Eckhels *Doctrina num. vet. VII. p.* 37 ff. *p.* 76 ff. *p.* 260 ff. — Die Vergötterung Antonins und der ältern F. ist in schönem Relief dargestellt an der Marmorbasis im Vatikanischen Museum, auf welcher sich einst die granitne Ehrensäule des frommen Kaisers erhob. Die Apotheose der jüngern F. wird veranschaulicht durch ein interessantes Relief vom Triumfbogen des Marc Aurel, das im Conservatorenpalaste Roms sich befindet. — Marmorkopf der ältern F. von guter Arbeit und guter Erhaltung in der Dresdener Antikensammlung. Büste unter den antiken Kaiserbildnissen im Uffizienpalast zu Florenz. In Onyx geschnittnes Porträt der Faustina senior, interessanter Tiefschnitt (Intaglio) unter den Gemmen des Wiener Antikenkabinets. Auch daselbst ein Marmorkopf dieser Kaiserin. — Jugendliche Büste der Faustina junior, schön gearbeitet aus weissem Marmor, in der Münchner Glyptothek. Eine der ebengenannten sehr ähnliche Büste im Kapitolinischen Museo. Eine dritte unter den Antiken zu Wien. Vergl. die beiden erstgenannten mit der sitzenden Statue im Florentiner Museo. [*Gal. de Flor. par Wicar, T.* 3.]

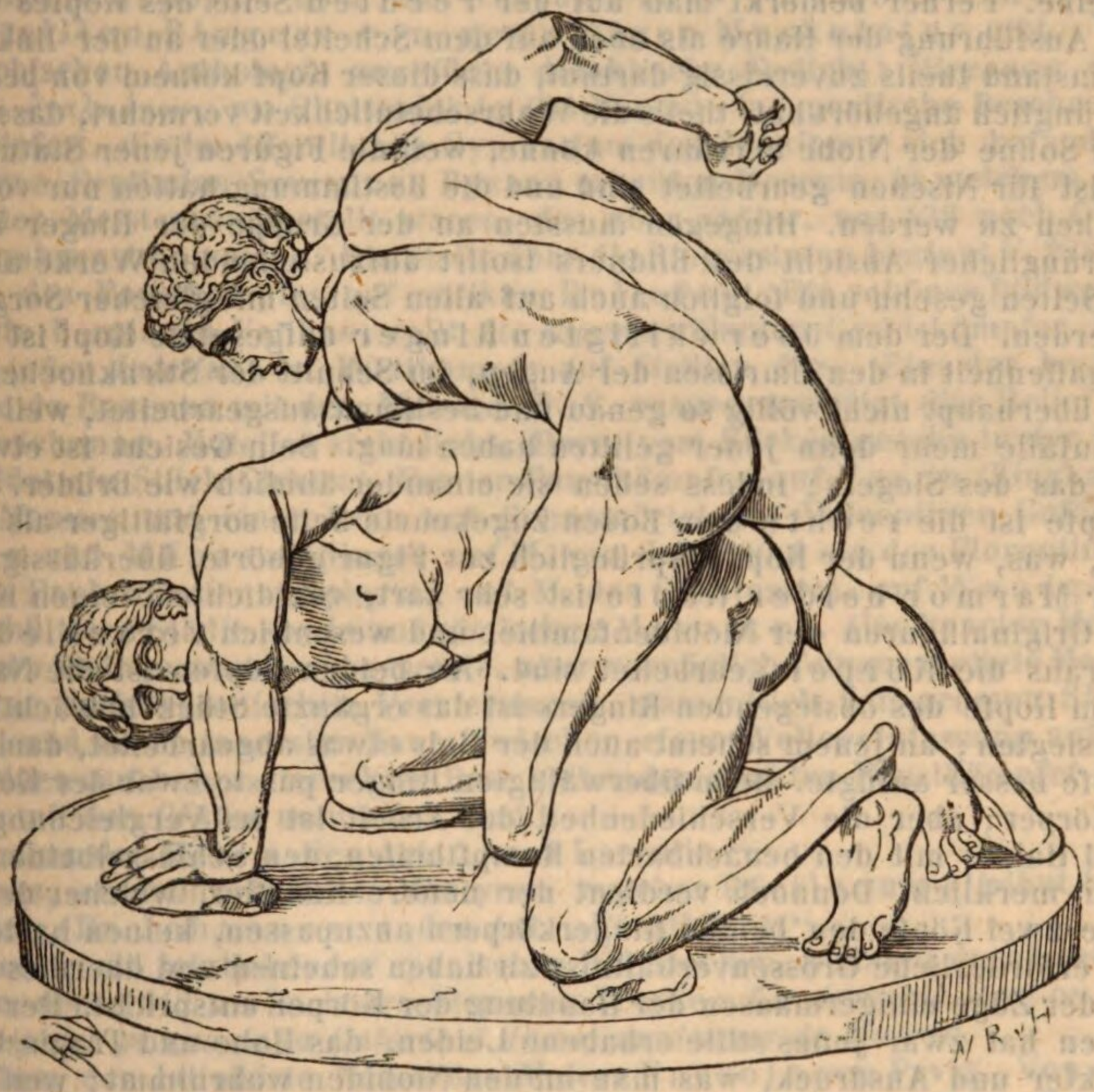
Faustinentempel, s. Rom.

Faustinus und Simplicius, zwei römische Krieger und Kristusbekenner, die frühesten Heiligen Fulda's, werden zusammen dargestellt, erster mit Fahne, letzter mit Schild, worin drei Lilienstengel das sogenannte Simpliciuswappen bilden.

Faustkampf, lateinisch *pugillatus,* griechisch *πύγμη* (woher das römische Wort *pugna* kommt, das die Bedeutung eines entscheidenden Heerkampfes, einer Schlacht erhielt). Die Pygmä oder Pygme war das schwere Faustgefecht der Alten; die leichteste Faustkampfart war die *πάλη* (Palä oder Pale zu sprechen), das einfache Ringen mit unbewehrten Händen. Vergl. den Art. „Faustkämpfer." — Eine grosse Scene neuern Faustkampfes bietet der Kampf auf dem Ponte Rialto zu Venedig, wie ihn Pietro Liberi (gen. Libertino) geschildert hat. Die geistreiche, aus unzähligen nackten Figuren bestehende Composition dieses Nachfolgers Padovanino's kennt man unter dem Titel: *Venetiarum pugillatus* in einer dreiplattigen Radirung, welche die Jahrzahl 1676 trägt, Louis XIV. dedicirt ist und von Domenico Rosetti's Hand sein soll.

Faustkämpfer spielten die Hauptrolle in der grossen Sippe der hellenischen Agonisten (Wettkämpfer bei öffentlichen Kampfspielen). Aus dem einfachern Boxen oder Ringen mit riemenumwundener Faust, wobei noch die Finger freiblieben, entwickelte sich unter den Athleten jenes strenge handwerkliche Faustfechten, wo das Riemengewind der Hand durch einen mit Buckeln, Knoten und Nägeln versehenen Wundriemen (bei den roheren Römern durch eingenähtes Blei und Eisen) verstärkt wurde. (Vergl. den Art. über die Athleten sowie den Art. über die Faustarmatur: Cestus, Kestos, Wehrriemen.) Das Ringen, wobei das Niederwerfen entschied, hiess Palä und der öffentliche Platz der Ringer Palästra; die Ringer

oder Boxer selbst hiessen Palaistai oder Akrocheirizomenoi. Wer die Palä, das Ringen, zugleich mit der Pygmä, dem scharfen gliederzermalmenden Faustgefecht, mit Glück trieb, gehörte zur glänzendsten Klasse der Agonisten und hiess ein „herkuleswürdiger Athlet.“ Die Verbindung dieser schweren Kampfarten nannte man das Pankration (auch Panmachion), daher der Name der Pankratiasten. Im Gegensatz zu den Palaistai, den einfachen Ringern um den Niederwurf, rang der Pankratist, dieser buchstäblich gewichtigste Faustkämpfer, hauptsächlich am Boden. — Das Vorbild aller Faustkämpfer war der vergötterte Heros Polydeukes (*Pollux*), welcher auch als Pyx agathos, als „tüchtiger Faustner“ in Gedichten und Bildwerken verherrlicht ward. Er ist der Nackte der Dioskuren, da sein Zwillingsbruder Kastor, der Rossebändiger und Wagenlenker, meist erzgepanzert erscheint. — Bei den Römern stand in besonders gefeierter Erinnrung aus Sagenzeiten das Heroenpaar Dares und Entellus, welche von Troja nach Italien übergesiedelt waren. Dares, des Aeneas Gefährte, maas sich als ausgezeichneter Cestuskämpfer mit dem faustgewandten Begleiter des reisigen Heros Egestes, mit



Die ringenden Söhne der Niobe.
(Symplegma in der Florenzer Tribune.)

jenem Entellus, von dem die sicilische Stadt Entella den Namen empfing. Vergl. Aeneide V. 368—484. — Pankratiastenvorbild war der erdgeborne Riese Antäus (Antaios), welcher laut der hochalten Sage im Kampf am Boden unbezwinglich gewesen und von Herkules nur durch den listigen Faustgriff, womit dieser ihn vom Boden weg in die Luft hob, besiegt worden war.

Die Freiheit der Sitten in den Agonen (Kampfspielen) verhüllte keinen Theil des Körpers an den Ringern; der Schurz, den sie anfänglich um die Lenden trugen, fiel sehr bald, wodurch sich den bildenden Künstlern eine höchst erwünschte Quelle für ihre Naturstudien eröffnete. Keine Statuenklasse war im Alterthum häufiger als die Klasse der Athletenbilder. Jeder Sieger in den Spielen zu Olympia etc. erhielt seine Ehrenstatue auf heiligem Tempelplatze. Noch sind uns antike Bildwerke, welche Ringer und Faustfechter vorstellen, in ansehnlicher Anzahl erhalten. Zu den berühmtesten derartigen Werken gehört die marmorne Ringergruppe in der Tribune des Uffizienpalastes zu Florenz. Diese Ringer wurden zugleich mit den Niobidenstatuen ausgegraben und man sah sie selbst für Söhne der Niobe an, wie die Angabe auf einer seltenen Kupferplatte vom Jahr 1557 bezeugt. Solcher Annahme

steht auch der Mythus nicht entgegen, denn die ältern Söhne der Niobe wurden durch Apollo getödet, als sie rossetummelnd sich auf dem Felde befanden, die jüngern aber, als sie mit einander rangen (vergl. Ovids Metamorfosen 6. 221). Dass die Gruppe kein Ringerpaar der Kampfspiele sein könne, würde nach Winckelmanns Ansicht aus der gewöhnlichen Form der Ohren zu beweisen sein, denn da die Ringenden sich zu Boden geworfen haben gleich Pankratiasten, die sich dadurch von den gewöhnlichen stehend kämpfenden Ringern unterschieden, so müssten jene Figuren auch die den Pankratiasten zur Auszeichnung dienenden zerschlagnen Ohren haben. Die Köpfe der beiden Figuren scheinen nun allerdings, sowohl in Betracht der Arbeit als hinsichtlich der Gestaltung der Theile mit den Niobiden in mancher Verwandtschaft zu stehen. Vorzüglich bemerkt man am Kopfe des obsiegenden Ringers ungemein viel Familienähnlichkeit mit den beiden schönen Töchtern der Niobe, nämlich mit der dritten und vierten Tochter der Niobidenreihe in den Uffizj. Die Bildung der Augen und Stirnknochen verräth durchaus denselben Geschmack; an Mund und Kinn erscheinen ebenfalls Aehnlichkeiten; auch ist die Haarbehandlung ganz dieselbe. Ferner bemerkt man auf der rechten Seite des Kopfes eine weit fleissigere Ausführung der Haare als oben auf dem Scheitel oder an der linken Seite, welcher Umstand theils zuverlässig darthut, dass dieser Kopf keinem von beiden Ringern ursprünglich angehört hat, theils die Wahrscheinlichkeit vermehrt, dass derselbe von einem Sohne der Niobe herrühren könne, weil die Figuren jener Statuengesellschaft meist für Nischen gearbeitet sind und die Bestimmung hatten nur von einer Seite gesehen zu werden. Hingegen mussten an der Gruppe der Ringer als einem nach ursprünglicher Absicht des Bildners isolirt aufzustellenden Werke alle Theile von allen Seiten gesehn und folglich auch auf allen Seiten mit gleicher Sorgfalt ausgeführt werden. Der dem überwältigten Ringer aufgesetzte Kopf ist von gleicher Beschaffenheit in den Umrissen der Augen, im Schnitt der Stirnknochen; allein er scheint überhaupt nicht völlig so genau und bestimmt ausgearbeitet, weil er durch Zeit und Zufälle mehr denn jener gelitten haben mag. Sein Gesicht ist etwas länglicher als das des Siegers; indess sehen sie einander ähnlich wie Brüder. Auch an diesem Kopfe ist die rechte dem Boden zugekehrte Seite sorgfältiger als die linke gearbeitet, was, wenn der Kopf ursprünglich zur Figur gehörte, überflüssig gewesen wäre. Der Marmor beider Köpfe ist sehr zart, von dichtem feinen Korne wie jener der Originalfiguren der Niobidenfamilie, und wesentlich verschieden von dem, woraus die Körper gearbeitet sind. An beiden Köpfen ist die Nase neuer Zusatz; am Kopfe des obsiegenden Ringers ist das ergänzte Stück beträchtlicher als an dem Besiegten; an jenem scheint auch der Hals etwas abgearbeitet, damit er sich dem Rumpfe besser anfügte. Beim überwältigten Ringer passte zwar der Kopf besser auf den Körper; aber die Verschiedenheit der Arbeit ist bei Vergleichung des Gesichtes und Halses mit den benachbarten Rumpftheilen, den Schlüsselbeinen und der Brust, sehr merklich. Dennoch verdient der neuere Künstler, welcher den Einfall hatte diese zwei Köpfe den beiden Ringerkörpern anzupassen, keinen harten Tadel, da sie das erforderliche Grössenverhältniss zu haben scheinen und überdies auch der Ausdruck der Züge einigermaasen der Handlung der Körper entspricht. Der Kopf des Obsiegenden hat zwar jenes stille erhabene Leiden, das Hohe und Tragische in seinem Karakter und Ausdruck, was man an den Niobiden wahrnimmt; weil aber der des Besiegten einen etwas heftigern Grad von Schmerz und Leidenschaft zeigt, so bleibt immer ein schickliches Verhältniss der Mienen zur Handlung. (Vergl. Heinrich Meyers Note zu Winckelmanns Gesch. der Kunst, B. IX. Kap. 2. § 28.) Es bildet diese Gruppe, die man immerhin als ringende Söhne der Niobe nehmen mag, ein wahres Symplegma, da sich das Paar im Ringen umschlungen hat. In solchem Sinne bezeichnet Plinius z. B. ein Ringerpaar des athenischen Bildners Kefisodotos und ein anderes von Heliodoros als Symplegmata. (Ziemlich gute Abbildungen der Florentiner Pankratiastengruppe sind Fabroni's *Dissert. sulle Statue della Niobe* beigegeben. Ausserdem s. *Gall. di Firenze, St.* 121. 122.) — In ders. Samml. zu Florenz bewahrt man den herrlichen Erztorso einer überlebensgrossen Athletenstatue mit hoher, mächtiger, schöner Brust und flachem Bauche. Das Werk scheint der Zeit des hohen Styles anzugehören, wie theils aus den in kleine flache Reihen gelegten Haarlöckchen über der Scham, theils aus der grossartigen Pracht der Formen geschlossen wird. Heinrich Meyers Vermuthung, dass dieses Werk weder einen Gott noch Heros, sondern einen Ringer darstelle, gründet sich darauf, dass einige Körpertheile individuellen Karakter zeigen; so sind z. B. die Hüften mehr natürlich als schön, während sie an einer Idealgestalt sonder Zweifel etwas voller wären. Die Vollkommenheit des Gusses setzt in Erstaunen; das Erz ist ungemein dünn und überall gleich vertheilt; da ist keine Stelle, die der Nachhilfe bedurft hätte;

auf der Brust hat sich sogar die Spur des Daumens, womit der treffliche Bildner beim Bossiren des Modells diesen Theil behandelte, ausgegossen. — Bewehrriemte Faustkämpfer, *Cestuarii:* im Louvre (s. B. Bouillon's *Musée des Antiques III.* 19, 2. 3. Clarac's *Musée de Sculpture III. pl.* 327. *n.* 2042, sogenannter Polydeukes); im Dresdner Antikenkabinet (ein grünmarmorner, s. Beckers *Augusteum* 109.); im vorm. Pal. Gentili zu Rom (s. Ed. Gerhards ant. Bildw. 68. 3.) und anderwärts. — Eine interessante Bronzegruppe, unter den Trümmern des alten Aventicum gefunden und nun im Museum von Avenches aufbewahrt, stellt den Kampf eines Athleten mit einem Löwen dar. Der Körper des Faustkämpfers ist nervig, seine Stellung wahr, sein Kopf von schönem antiken Karakter; der erwürgte Löwe ist gleichfalls von trefflichem Ausdruck, und die ganze Gruppe hat hohen Werth durch die Wahrheit der Darstellung. S. Fréd. Troyon's Bericht über die Alterthümer von Aventicum (Avenches in der Schweiz) im Kunstblatt 1845, Nr. 73. Vergl. auch Ritters *Ant. d'Avenches p.* 37. 38. — Beiläufig ist aufmerksam zu machen auf die interessante Beschreibung, welche der unter Kaiser Anastasius I. (491 — 518 nach Chr.) lebende Christodoros von Koptos über die Statue eines im höhern Mannesalter dargestellten Ringers von gewaltiger Muskulatur gibt. Vergl. das der griechischen Anthologie angefügte didaktische Gedicht: *Ἔκφρασις τῶν ἐν τῷ Ζευξίππῳ ἀγαλμάτων*, wo Christodor in 416 Versen eine poetische Beschreibung der Statuen liefert, die im öffentlichen Gymnasium des Zeuxippus sich befanden, einem grossen von Septimius Severus zu Byzanz erbauten Museum, in welchem die Werke der ältesten Meister aufgestellt waren, das aber später, um 532 nach Chr., durch eine Feuersbrunst unterging. Die Stelle über die Ringerstatue beginnt V. 228. — Schilderungen des Faustkampfes auf antiken Reliefen. Ein schönes Bildwerk im Appartamento Borgia im Vatikan stellt die sagenberühmten Cestuskämpfer *Dares* und *Entellus* (oder *Intellus*) im Wettkampfe auf Sicilien dar. (Eins der besten Blätter des Marco da Ravenna mit dem Monogr. *R. S.* vergegenwärtigt dies Relief nach Raffaels Abzeichnung. Entellus steht links, Dares vom Rücken gesehn in der Mitte; den Grund bildet ein Stück Cirkus.) Ferner Faustkämpfer auf Vasen (Ringkampf eines nackten Mannes und einer Frau mit Schamgürtel auf Volcentiner Gefässen), auf Gemmen und Münzen (Ringer auf M. von Selge und ein der Florentiner Gruppe ähnelndes Pankratiastensymplegma auf M. des Constantin), auf Wandgemälden der verschütteten Städte sowie auf römischen Mosaiken. (Im Neapler Museum eine aus grossen Steinen zusammengesetzte, aber vorzüglich feingearbeitete Mosaikplatte, welche von architektonischen Verzierungen, namentlich von grossen Säulen, begrenzt ist und deren innerster Raum zwischen einer Welleneinfassung auf dunkelem Grunde einen auf hoher viereckter Base stehenden nackten Faustkämpfer zeigt, dessen Arme mit den Cesten umwickelt sind.)

Faustulus der Hirt; s. den Art. „Acca Larentia."

Faustus, ein frühkristlicher Märtyrer, welcher Pfeile zum Attribut hat.

Faustus, Dr. Johannes; s. den Art. „Faustbilder."

Faxardo, ein jetztlebender spanischer Holzstecher, bekannt durch seine Betheiligung an dem 1842 zu Paris erschienenen Werke: *La Armeria Real ou Collection des principales pièces de la Galérie d'Armes anciennes de Madrid.*

Faxolus, der latinisirte Name des Malers Fassolo von Pavia. Von diesem bedeutenden Lionardisten besass zu Lanzi's Zeit der Fürst Braschi in Rom eine Madonna mit der Beischrift: *Bernardinus Faxolus de Papia fecit* 1518.

Fay, Josef, von Köln, Meister im romantischen Geschichtfache; s. den Art. „Düsseldorf" (III. 287, 302.) und den Art. „Elberfeld" (III. 391.)

Febronia, eine um Beginn des 4. Jahrh. lebende Heilige, welche zu Nisibis Blutzeugin des Kristenthums ward. Man stellt sie dar mit einer Krone auf dem Haupte und mit einem Schwert in der Hand. Letzteres deutet auf ihre Enthauptung während der sogen. Diokletianischen Kristenverfolgung.

Fecamp, Stadt am gleichnamigen Flüsschen im Departement der Nieder-Seine, besitzt noch eine sehr alte und weitläufig gebaute Abteikirche, wo man einen weissmarmornen Hauptaltar und den Fussboden des Chors mit buntem Marmor getäfelt findet. Sodann ist bemerkenswerth die Kirche de la Trinité mit der Kapelle de l'Agonie, wo sich ein herrliches, den Tod der Maria vorstellendes Skulpturwerk befindet. Von dem einst so berühmten Schlosse der normännischen Herzöge hat sich blos ein viereckiger Thurm erhalten, den das Volk *la Tour de Babilone* nennt. — Ueber die alte Benediktinerabtei von Fecamp vergl. Leroux de Liney: *Essai historique sur l'abbaye de F.* (*orné de trois gravures*).

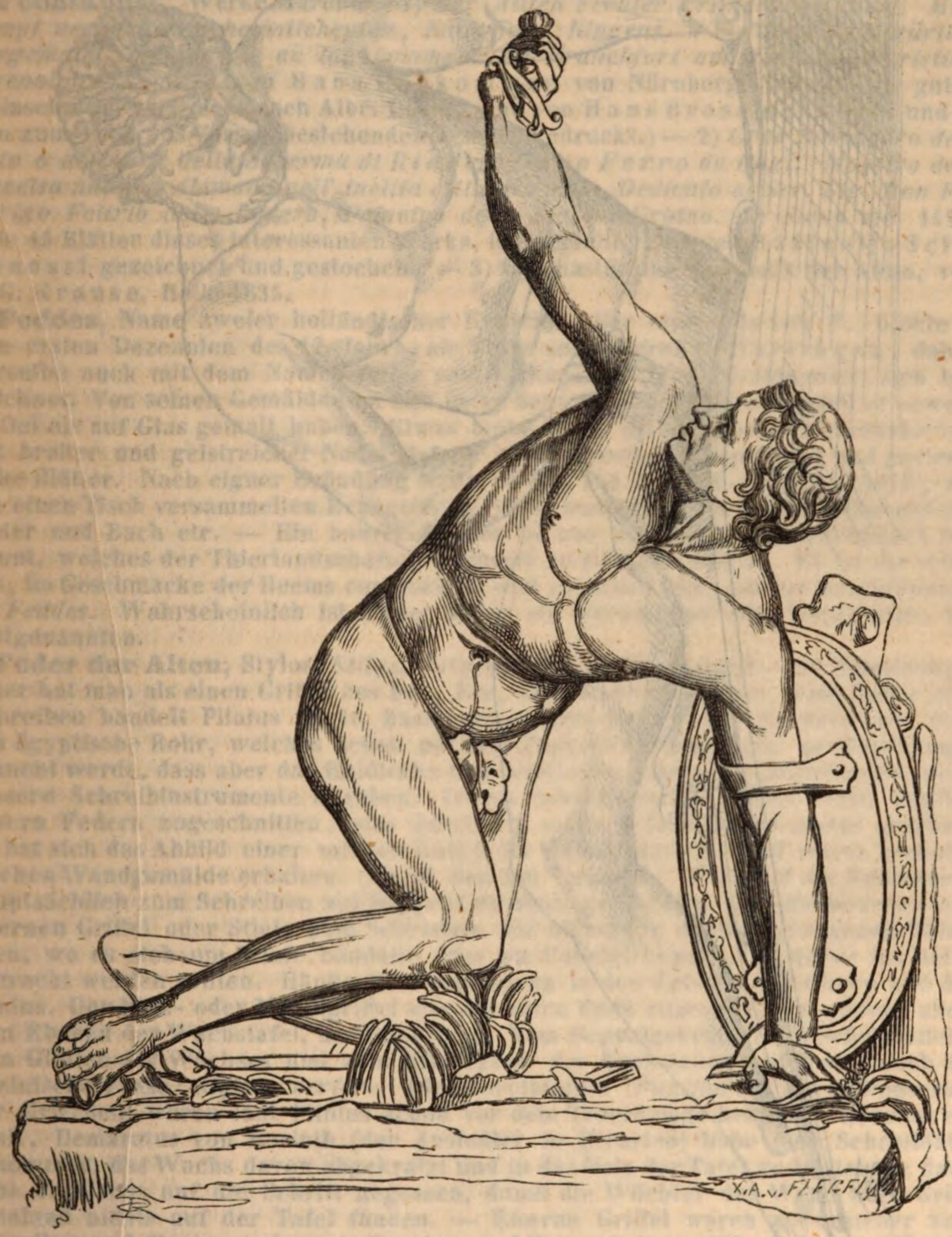
Fechter, Klopffechter, die *Gladiatores* der Römer, bei den Hellenen Monomachoi und Hoplomachoi genannt; s. den Art. „Gladiatoren."

Fechter, borghesischer. Unter dieser conventionellen Bezeichnung wird die aus der Villa Borghese in den Louvre übergegangene Statue vom Efesier Agasias verstanden, welche durch Lessing für einen Chabrias, durch Mongez für einen Athlet, durch Gibelin und Hirt für einen Ballonschleuderer, durch Quatremère de Quincy für einen Hoplitodrom, durch Thiersch aber für einen vielleicht zu einer Gruppe des an Amazonenkampfbildern reichen Dianentempels zu Efesus gehörig gewesenen Achill im Kampfe mit der Penthesilea erklärt worden ist, wogegen Ottfried Müller einen Krieger annimmt, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrte und ursprünglich zu einer grössern in Lysippos Art zusammengestellten Schlachtgruppe gehörte. Letztere Ansicht hat die meiste Wahrscheinlichkeit. Man hat dies berühmte Werk, das sich durch ächte Inschrift an der Stütze als eine Arbeit des Agasias (Hegesias) von Efesus ausweist, zu Anfange des 17. Jahrh. im Kaiserpalaste zu Antium ausgegraben, ganz nah bei dem Platze, wo man ein Jahrh. früher den sogen. Belvederischen Apoll gefunden hatte. Glücklicherweise ist dieses Meisterwerk hellenischer Bildhauerei, woran man den Uebergang vom strengen zum schönen Style studiren kann, in ziemlich gutem Zustande auf uns gekommen, denn nur die rechte Hand und der rechte Arm sowie das rechte Ohr sind Neuerungen daran. Weiteres besagt der Art. Agasias. — Abbild bei Maffei (*Racc.* 75.), Piranesi (*Stat.* 13.) und Clarac (*pl.* 304).

Fechter, der fallende und der sterbende, zwei berühmte antike Statuen grundverschiednen Karakters, welche beide sich im Museo Capitolino zu Rom befinden und den Fechternamen mit Unrecht führen. Der sogenannte fallende Fechter ist das vorzüglichst gearbeitete Exemplar der uns erhaltnen marmornen Nachbildungen des im Alterthum hochberühmten Diskobolos (Scheibenwerfers) von Myron, jenes Meisterstücks hellenischer Giesskunst, das noch zur Zeit des Satirikers Lukian, der an einer Stelle darauf Bezug nimmt, in Athen gewesen zu sein scheint. (Vergl. den Art. „Diskus.“) Das beschädigt auf uns gekommene Marmornachbild in der Samml. des Kapitols ist offenbar nach dem erzenen Urbilde mit hoher Sorgfalt und Treue gefertigt, denn es entspricht entschiedner als alle andern Kopien dem Begriffe vom Myronischen Kunstwerke, den uns die Stelle bei Lukian und Quintilian gewähren. Ja der Torso zeigt eine so vortreffliche Arbeit, dass man darin einen Widerschein von der Kunst des grössten Athletenbildners erkennt. Der Rücken kann für ein Meisterstück gelten; die linke zusammengezogene Seite und Hüfte verdienen nicht minderes Lob. Für den Alterthumsforscher hat übrigens noch die nähere Betrachtung der Haararbeit an der Scham ein besondres Interesse. Man bemerkt nämlich daran die ältere hellenische Stylweise, welcher entsprechend das Schamhaar in sehr viele flache Löckchen gelegt ist, an denen selbst die Einzelhaare mit grossem Fleisse ausgearbeitet sind. Leider hat Monnot von Besançon, durch den man den kostbaren Tronk restauriren liess, das Motiv dieser Antike so missverstanden, dass er der Hand, welche den Diskus gehalten, einen Schwertgriff gab und dem linken Arm einen Schild zutheilte, um einen Gladiator herauszubringen. (Abbild in Righetti's Campidoglio, wonach unser Holzschnitt von Flegel gefertigt ist.)

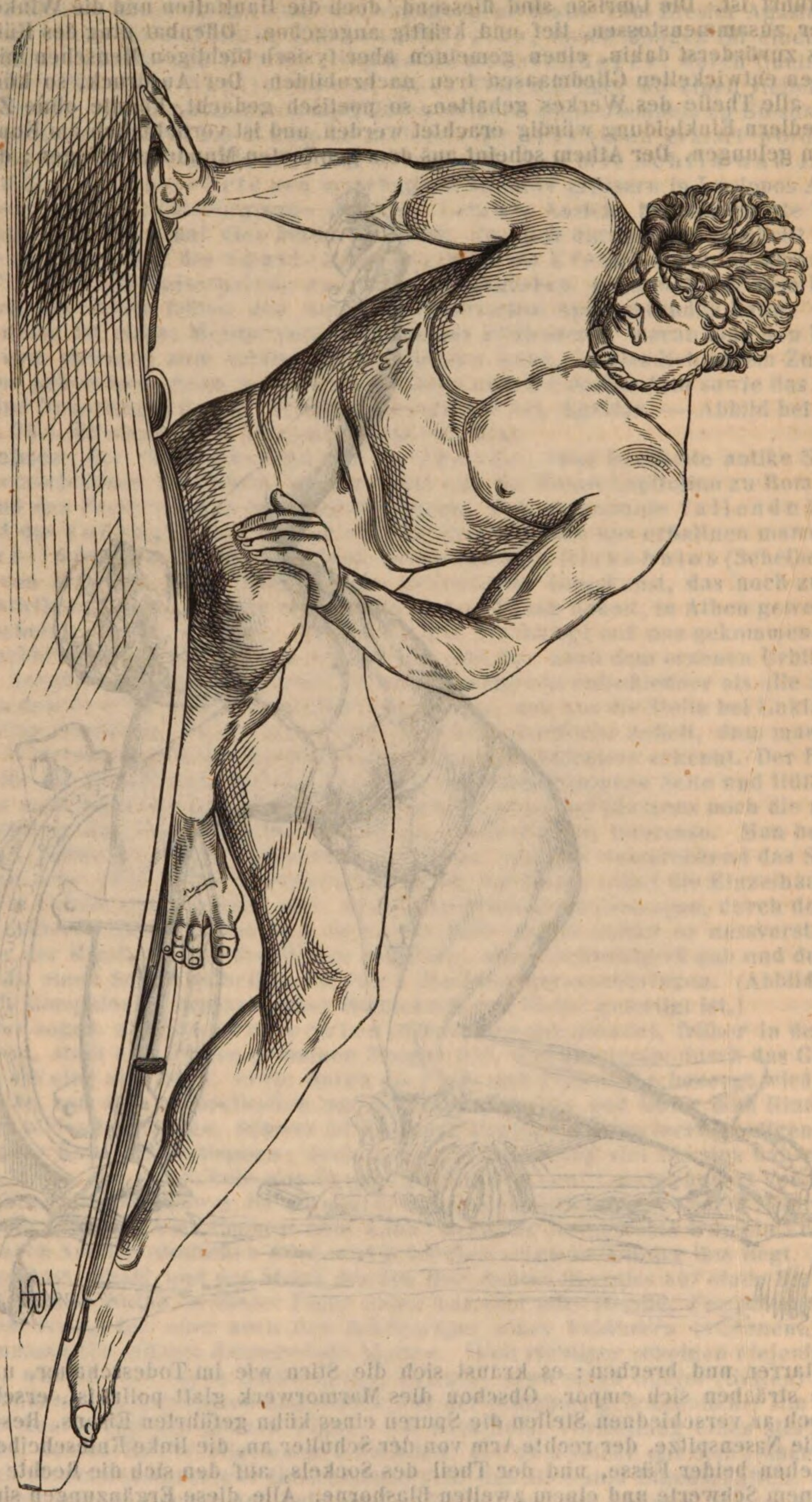
Der sogen. sterbende Fechter (*Gladiatore moribondo*), früher in der Villa Ludovisi, stellt eine Person gemeinen Standes dar, was genugsam durch das Gesicht, durch die eine alte Hand, sowie durch die Füsse und Fusssohlen bezeugt wird, noch abgesehn von dem räthselhaften um den Hals gelegten und unter dem Kinn einen Knoten bildenden Stricke. Schwer ist die Entstehungszeit dieses merkwürdigen Denkmals alter Kunst zu bestimmen; doch mag die Vermuthung viel für sich haben, dass es ein Werk aus der Schule von Pergamum sei und dem 1. Jahrhundert vor Kristus angehöre. Ebenso schwer ist zu sagen, wen es eigenthümlich vorstellt; nur soviel ist sicher, dass es kein Fechter sein kann, denn der Dargestellte trug ein krummes Horn nach Art der römischen *litui*, was gebrochen vorgestellt unter ihm liegt. Haare, Schnurrbart, Profil und der Strick um den Hals deuten überdies auf einen Barbaren. Winckelmann wollte in dieser Figur einen Ausrufer oder Herold, Fea einen spartanischen Trompeter oder auch den Schildträger eines Feldherrn erkennen. Beide Muthmaasungen müssen dahingestellt bleiben. Weit richtiger scheinen diejenigen zu sehen, welche hier einen barbarischen Krieger, etwa einen Gallier (Kelten) dargestellt finden. (Bei den Kelten namentlich war der Stutzbart gebräuchlich.) Die kunstreiche Anordnung der ganzen Figur, die natürliche Vorstellung eines sterbenden Mannes, dessen Kräfte allgemach schwinden, der geistreiche mit dem Ganzen meisterlich zusammenstimmende Gesichtsausdruck, das alles sind Eigenschaften, welche das Werk würdig machen des hellenischen Meisels und des Ruhmes, den es erhalten hat. Hingegen hat von den eigentlich griechischen Arbeiten keine so wenig elegante und man möchte sagen schlechtweg natürliche Formen. Die Gestalt

ist daher nicht anziehend, mit wie grosser Kunst und Wissenschaft sie übrigens auch ausgeführt ist. Die Umrisse sind fliessend, doch die Hautfalten und die Winkel, wo Glieder zusammenstossen, tief und kräftig angegeben. Offenbar ging des Künstlers Zweck zuvörderst dahin, einen gemeinen aber fysisch tüchtigen Menschen mit vollkommen entwickelten Gliedmaasen treu nachzubilden. Der Ausdruck, so künstlich durch alle Theile des Werkes gehalten, so poetisch gedacht, könnte ohne Zweifel einer edlern Einkleidung würdig erachtet werden und ist vornehmlich am Kopfe ungemein gelungen. Der Athem scheint aus dem geöffneten Munde zu dringen; die Au-



gen starren und brechen; es kraust sich die Stirn wie im Todesschauer, und die Haare sträuben sich empor. Obschon dies Marmorwerk glatt polirt ist, erscheinen dennoch an verschiednen Stellen die Spuren eines kühn geführten Eisens. Restaurirt sind die Nasenspitze, der rechte Arm von der Schulter an, die linke Kniescheibe nebst den Zehen beider Füsse, und der Theil des Sockels, auf den sich die Rechte stützt, mit einem Schwerte und einem zweiten Blashorne. Alle diese Ergänzungen sind von Meisterhand gefertigt und sollen, was nicht eben unwahrscheinlich ist, von Michelangelo herrühren. (Abbildungen vom sterbenden Fechter in Bottari's *Museum Ca-*

pitolinum III. tav. 67, 68; in Maffei's *Raccolta di Statue, tav.* 65; in Montfaucon's



Antiq. expl. III. part. 2. *p.* 155; im *Musée franç. II.* 22. Vergl. noch *Bulletin universel, Sct. VII.* 1830. *Août.*) Laut Ottfr. Müller möchte diese liegende Statue eine

Eckfigur jener Schlachtgruppe gebildet haben, welche König Attalos von Pergamon in Folge seines Sieges über die Kelten als ein Weihgeschenk für Athen fertigen liess. Derselben die Keltenniederlage schildernden Statuenreihe dürfte die Gruppe angehören, welche man fälschlich „Arria und Pätus" nennt. — Ueber den sterbenden Kelten hat man eine besondre Schrift von Nibby: *Osserv. sopra la statua volg. app. il Gladiator moribundo.* Rom 1821.

Fechter mit dem Löwen, *Bestiarius,* antikes Bildwerk im Museo Chiaramonti (im Vatikan), Nr. 312 daselbst. Aehnliche Bestiarii auf Gemmen und Grablampen.

Fechtkunst. Werke darüber. 1) *Der Allten Fechter gründliche Kunst. Mitsampt verborgenen heymlicheyten, Kämpffens, Ringens, Werffens etc. Figürlich fürgemalet, bissher nie añ tag kommen. Zu Franckfurt am Mayn, bei Christian Egenolph.* (Verfasst von Hans Lebkommer von Nürnberg. Die vielen guten Holzschnitte, vielleicht nach Albr. Dürer, sind von Hans Brosamers Hand und in den zum Theil aus Versen bestehenden Text eingedruckt.) — 2) *Gran Simulacro dell' arte e dell' uso della Scherma di Ridolfo Capo Ferro da Cagli, Maestro dell' Eccelsa natione Alemana nell' inclita città di Siena. Dedicato al Ser. Sig. Don Federigo Feltrio della Rovere, Principe dello Stato d'Urbino. In Siena etc.* 1610. (Die 45 Blätter dieses interessanten Werks, in Querfolio, sind von Raffaello Sciaminossi gezeichnet und gestochen.) — 3) Gymnastik und Agonistik der Alten, von J. G. Krause. Halle 1835.

Feddes, Name zweier holländischer Künstler. Der eine, Pieter F., blühte in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. als Maler und Radirer zu Harlingen, daher derselbe auch mit dem Namen Pieter van Harlingen (*Petrus Harlingensis*) sich bezeichnet. Von seinen Gemälden ist uns keins bekannt; laut Descamps soll er sowohl in Oel als auf Glas gemalt haben. Etwas mehr weiss man von seinen Aetzarbeiten. Mit breiter und geistreicher Nadel lieferte er historische, allegorische und porträtliche Blätter. Nach eigner Erfindung stach er den Tod der heil. Jungfrau (1612), die um einen Tisch versammelten Evangelisten (1613) und apart den Evang. Johannes mit Feder und Buch etc. — Ein andrer Feddes ist uns nur durch ein Fruchtstück bekannt, welches der Thierlandschafter Wegener zu Dresden besitzt. Es ist ein schönes, im Geschmacke der Heems componirtes und gemaltes Bild, mit der Bezeichnung: *S. Feddes.* Wahrscheinlich ist dieser Maler ein Verwandter oder Nachkomme des Erstgenannten.

Feder der Alten, Stylos, *Stilus, Calamus.* Die antike Schreib- und Zeichnungsfeder hat man als einen Griffel aus Bux, Erz, oder Rohr zu denken. Vom Rohre zum Schreiben handelt Plinius im 16. Buche seiner *Hist. nat., c.* 62. Er berichtet, dass das ägyptische Rohr, welches schon mit dem Papyrus verwandt sei, gewöhnlich gebraucht werde, dass aber das Knidische und Asiatische Rohr am Anäitischen See noch bessere Schreibinstrumente abgäben. Dieses Schreibrohr (Kalamos) ward ähnlich unsern Federn zugeschnitten, was durch ein eigenes Schneidinstrument geschah. Es hat sich das Abbild einer solchen Rohrfeder nebst Tintenfass auf einem herkulanischen Wandgemälde erhalten. (Vergl. den Art. Calamus.) Während die Rohrfedern hauptsächlich zum Schreiben auf Papyrus dienten, gebrauchte man die buxenen und eisernen Griffel oder Stiele zum Schreiben auf hölzernen wachsüberzogenen Täfelchen, wo es sich um Briefe handelte oder um Concipirungen, die später ins Reine gebracht werden sollten. Häufig liest man davon in den Episteln des Cicero und des Plinius. Der Holz- oder Metallgriffel war am einen Ende zugespitzt, am andern aber, zum Ebenen der Wachstafel, breit und lang. Vom Doppelgebrauch des Schreibstieles zum Glätten des Wachses und zum Einstechen der Buchstaben leitet sich auch die lateinische Frase: *stylum vertere.* Die Schreibtafeln (*Pugillares,* die Palimpsesten der Griechen) waren laut Plinius schon vor dem Troerkriege bekannt. Herodot erzählt, Demaratus von Korinth (der Ansiedler in Etrurien) habe eine Schreibtafel genommen, das Wachs davon abgekratzt und in das Holz der Tafel geschrieben; dann habe er Wachs auf die Schrift gegossen, damit die Wächter der Wege nach Griechenland nichts auf der Tafel fänden. — Eiserne Griffel waren zu unsicher zum Schreiben und dienten mehr zum Graviren auf Hornscheiben, Elfenbein- und Metallplatten, wo sie zur Ziehung möglichst scharfer Linien an ihrer Stelle waren. In dieselbe Griffelklasse gehört der Brennspatel der alten Enkaustik, das sogen. *Viriculum.* — Griffel von Federart aus Rohr oder Bux spielten eine besonders wichtige Rolle in der Vasenmalerei. Dass die feinen, ganz dünnen oder auch sehr pastos hervorspringenden Linien der Vasenbilder durch geübte Hand mit der Feder dargestellt wurden, erhellt deutlich genug aus den zufällig entstandenen und zurückgebliebnen Doppelzügen feiner Linien, die offenbar von der ziehenden Spalte herrühren, welche entweder mit unzureichender Farbenflüssigkeit erfüllt war oder zu sehr sich getheilt

hatte. Wie neuere Versuche dargethan, saugt in der That völlig geglätteter, ausgetrockneter oder gebrannter Thon auf seiner Oberfläche die Feuchtigkeit der mittels Feder aufgetragnen Glasurfarbe so schnell und vollkommen ein, dass die Züge, weit entfernt zu fliessen, in grösster Schärfe und Regelmäsigkeit stehen bleiben.

Federer, Name eines um 1650 zu Regensburg thätigen Stempelschneiders (dessen Werke die Chiffre *H. F.* tragen) und eines jetztlebenden Steinzeichners zu Ulm, welcher unter andern fünf von Ed. Mauch 1827 gemachte Zeichnungen nach Barthel Zeitbloms Altarbildern auf dem Heerberge (heil. Jungfrau, Engel Gabriel, Anbetung des Kristkindes, Darstellung im Tempel, Brustbild Zeitbloms) lithografirt hat.

Federköcher, Attribut des heiligen Hermann Josef.

Federvieh nennt man das zahme Geflügel (Hühner, Truthühner, Pfauen, Enten, Gänse, Schwäne, Tauben etc.) im Gegensatze zum Federwild, dem jagbaren Geflügel (Rebhuhn, Schnepfe, Fasan, Auerhahn, Wildgans, Wildente etc.). Bekanntlich haben vornehmlich die Niederländer als Geflügelmaler sich ausgezeichnet. Einzelne derselben, unter welchen Hondekoeter obenansteht, haben die Schilderung des Federviehlebens zu einem besondern Genre in der Thiermalerei ausgebildet. Andre haben zahmes und wildes Geflügel, lebend oder todt, zum sachlichen Inhalt eigentlicher Genrebilder (Geflügelhändler, Köchinnen etc.) gemacht oder blos todtes Geflügel in sogenannten Stillleben zur Ansicht gebracht. Die namhaftesten Geflügeldarsteller seit der 2. Hälfte des 16. Jahrh. sind: Joachim Buecklaer (einer der frühsten, blühend um 1560), Adrian van Utrecht, Alexander Adrieanssen, Evert und Willem van Aelst, Peter Caulitz, William Ferguson, Albert Flamen (der zwar zunächst durch seine Fischstudien Namen erworben, aber auch in der Federviehzeichnung sich hervorgethan hat, worüber uns noch eine ansehnliche Anzahl Geflügeldarstellungen dieses Malers belehrt), Jan Fyt, N. van Gelder, Herrman van Hahn, Joh. Georg und Phil. Ferd. von Hamilton, Melchior Hondekoeter, David de Koning (Federwild), C. Lilienbergh (oder Lilienburgh), Gabriel Metsü, Abr. Mignon, Corn. Sachtleven, Aart Schouman, Frans Snyders, Adrian van der Velde, Jan Weenix u. A. Vorzügliche Federvieh- und Federwildstücke in den Gallerien zu Pommersfelden (Fyt, Hondekoeter, Mignon, Weenix), Berlin (Adrieanssen, E. und W. van Aelst, Caulitz, Ferguson, Fyt, Lilienbergh, Weenix), Dresden (Fyt, Hondekoeter, Lilienbergh, Metsü, Mignon, Snyders, Weenix), Wien (Buecklaer, Fyt, van Gelder, van Hahn, Hamilton, Hondekoeter, Koning, Weenix), Schleissheim (Snyders), Stuttgart (Georg von Hamilton, Hondekoeter), Frankfurt am M. (Mignon, Weenix), Nürnberg (Adr. van der Velde), Augsburg (Evert van Aelst, Jan Fyt), Mannheim (Hondekoeter), Karlsruhe (Hondekoeter, Weenix), Köln (Hondekoeter) und in vielen anderwärtigen Sammlungen. — Schon im klassischen Alterthum wurde Federvieh sowohl von Malern als Bildnern glänzend dargestellt. So erzählt man z. B. von Protogenes, dass er auf einem grossen Figurenstücke so vortreffliche Hühner angebracht hatte, dass die Beschauer ihr Auge lediglich am Geflügel weideten, was den Meister, der seine Ehre von den Figuren, nicht von Beigaben ärnten wollte, in grossen Zorn versetzte und bis zur Vernichtung des Gemäldes trieb. — Häufig waren bei den Alten Schilderungen von Hahnenkämpfen, Taubenliebschaften etc. Allbekannt ist das Taubenmosaik im Kapitolinischen Museum; nicht minder preiswürdig ist aber eine immitten einer tiefen Lepaste gemalte Vorstellung von Hahn und Henne, welches vortreffliche Ueberbleibsel antiker Malerei im zweiten Gefässkasten des Wiener Antikenkabinets bewahrt wird. In der Bildnerei begegnen wir Knaben mit Enten, Gänsen und Schwänen, Mädchen mit Tauben, Amoren und Göttinnen mit Geflügelattributen (Tauben, Hähnen, Schwänen und Pfauen), sowie selbständigen Federviehgebilden. Zwei antike, vergoldet gewesne Enten von guter Erzarbeit trifft man im Conservatorenpalast zu Rom, und zwei ebenfalls erzene und einst vergoldete Pfauen, aus dem Mausoleo Kaiser Hadrians herrührend, in der Bramantischen Nische am Ende des Belvederischen Gartens. Jeder der Pfauen hat 4½ röm. Palm Höhe. — Auch im Mittelalter fehlte es nicht an Federviehbildnern. Das glänzendste Beispiel bietet Pankraz Labenwolf mit seinem bronzenen Gänsemännchen auf dem Brunnen hinter der Frauenkirche zu Nürnberg. Das Bäuerlein trägt unter jedem Arme eine Gans, aus deren Schnabel das Brunnenwasser herabfliesst. Die Thiere sind von höchst ansprechender Naturbildung.

Federwild, s. den vor. Art.

Federzeichnung, s. den Art. *Zeichnung*.

Fedi, Pio, Bildhauer zu Florenz. Von ihm ein sterbend hingesunkener Sebastian, welcher zu den besten Skulpturwerken der Florentiner Ausstellung im J. 1844 zählte.

Feid, Josef, geb. zu Wien 1807, zählt zu den vorzüglichsten deutschen Landschaftern. Er fasst die Natur im grossen Style auf und weiss mit einer im hohen Grade würdigen und tüchtigen Behandlung eine seltene Anspruchlosigkeit zu verbinden. Er liebt die schweigsame, feierlich ernste oder stillbehagliche Waldeinsamkeit, in die er den Beschauer seiner Schilderungen vielleicht mit selbst ungeahnter Macht versetzt. In der Belvederegallerie zu Wien sieht man drei Stücke von ihm: eine waldige Gegend mit badenden Nymfen im Vorgrunde, die durch das Erscheinen eines Hundes aus einem Gebüsche erschreckt werden (bez. *Jos. Feid* 1828, hoch 1 F. 1½ Z., br. 1 F. 5 Z.); ein Naturstudium aus der Gegend des Schneeberges, Waldpartie mit zwei Mönchen im Vorgrunde und mit einem Heiligenstandbilde nebst davorknieenden Leuten weiter rückwärts am Wege (bezeichnet nur mit dem Namen, übrigens gleichen Formats); eine Waldlandschaft mit grosser Eiche im Mittelgrunde an einer kleinen Lache, in welcher zwei Hirsche stehen (bez. *Jos. Feid* 1841, hoch 3 F. 6 Z., br. 4 F. 3 Z.). — Die Wiener Ausstellung 1845 brachte von ihm einen Wald mit Sumpf und eine Waldlandschaft mit Buchen. Beide Bilder gehören zu den besten Erzeugnissen Feids, der in der Behandlung des Baumschlags ein vollendeter Künstler genannt werden muss. Diese Arbeiten wurden vom Wiener Kunstverein erworben.

Feigenbaum, Attribut des Märtyrers Sabas, der mit den Fingern an einen solchen gehängt ward.

Feigenmilch gebrauchten die mittelalterlichen Temperamaler zur Bereitung ihres Farbenbindemittels, das in Vermischung des Eigelbs mit der Feigenmilch (vielleicht selbst unter Zusatz von Essig) bestand. Wahrscheinlich haben schon Hellenen und Römer sich der Feigenmilch beim Malen bedient, denn sie machten, wie man durch Plinius erfährt, mancherlei Nutzanwendung von diesem Naturstoffe und kannten sicher wenigstens den Eidotter als Mittel zur Farbenbindung.

Feilner, Kunsttöpfer zu Berlin, unter dem die Thonbildnerei daselbst zu hoher Ausbildung gediehen ist. Dieser Meister kam dem grossen Schinkel sehr zu Statten, namentlich bei Schmückung der backsteinenen Werderkirche Berlins. Mit Hilfe der Feilnerschen Werkstatt ward es möglich, das Hauptportal dieser Kirche gothisirenden Styls so trefflich zu zieren. Hier sieht man Feilners Meisterwerk zwischen den beiden Pforten in der Höhe: die ganz in Thon gebrannte Kolossalstatue des Erzengels Michael nach der Vorbildung Ludwig Wichmanns. — Meister Feilners eigenes Haus, wozu ihm Schinkel die Anordnung machte, ist ein Kunstwerk schönster Art. Es liegt in der unansehnlichen Hasenhegergasse versteckt und ist, ohne Putz, aus sehr sorgsam bereiteten Ziegeln aufgemauert, wo jedesmal nach einigen Schichten gewöhnlicher Art eine von violetter Glasur, in harmonischem Verhältniss zur Farbe des gebrannten Thones, folgt. Reich geziert sind besonders die Innerseiten der Fensternischen (Leibungen), sowie auch ein grosser Erfindungsreichthum sich in den Bildwerken an den Fensterbrüstungen ausspricht. Dies Haus war im Kleinen das Vorstudium zu dem, was Schinkel im Prachtgebäude der neuen Bauschule Berlins leistete.

Feistenberger (oder Faistenberger), Name mehrer Tyroler Künstler. Andreas, geb. zu Kitzbühel in Tyrol 1646, war ein sehr geschickter Bildschnitzer und hinterliess namentlich zu München, wo er 1735 starb, schätzbare Werke (Holzbildgruppe des Abraham und Isaak in der Theatinerkirche, die Holzbildsäulen der vier Kirchenlehrer sowie der Apostel Andreas und Paulus in der Peterskirche). — Anton, geb. zu Innspruck 1678, gest. zu Wien 1721 oder 22, war ein fleissiger Landschafter, Schüler des Bouritzsch, Nacheiferer des Kaspar Dughet und Lehrer des Josef Orient. Man sieht von Anton z. B. in der Belvederegallerie zu Wien einen „Wasserfall zwischen grossen Felsenmassen, wo rechts eine Bergstrasse vorbeiführt, auf welcher Reisende von Räubern angefallen werden.“ (Eine Leinwand von 5 F. Höhe und 7 F. Breite.) Dresden besitzt von ihm das ähnlich grosse Bild einer „Waldgebirgstrasse mit Räuberanfall“ und ein fast gleich grosses Stück, wo weite Fernen, Hochgebirge, mit schönen Bauten besetzte Anhöhen, Baumgruppen und Wasserfälle eine wechselreiche Landschaft bilden, die noch durch Staffage beseelt wird. Alex. Bredael und Joh. Graf malten ihm die kleinen Figuren in seine Naturstücke; wogegen Anton seinen Freunden, z. B. dem Pferde-Hamilton, mit dem Landschaftlichen aushalf. — Bruder und Schüler Antons war Josef F., geb. 1684, gest. zu Wien 1735. Von ihm zwei Bilder in der kais. Gallerie: eine Landschaft mit einzeln stehendem hohen Berge im Hintergrunde und eine mit kleinem Wasserfalle und etlichen Hirten im Vorgrunde. Beide Stücke von gleicher Grösse, 3 F. 10 Z. hoch, 4 F. 1 Z. br. — Simon Benedikt F., geb. zu Kitzbühel 1695, gest. zu Rattenberg (in Tyrol) 1759, Neffe des Bildschnitzers Andreas, Schüler des Rottmayr und der Wiener

Akademie, hatte Ruf als Freskomaler. Seine Leistungen trifft man in den Kirchen zu Brixen, Elmau, Jochberg, Kirchberg, Kirchdorf, Kitzbühel, Oberndorf, Passau, Pillersee, Rattenberg, Reit und Stuhlfelden.

Fejércse im Beregher Komitate Ungarns, Fundort römischer Alterthümer. Grössere und kleinere daselbst 1830 aufgefundene Ringe sind ins Wiener Antikenkabinet gekommen.

Felder, Hans, ein Würtemberger, der im J. 1479 nach Zürich berufen ward, wo er die Wasserkirche an der Limmat erbaute. Dieselbe ist höchst einfach und schmucklos, dafür aber reinen Styles, und hat die Gestalt eines in hübschen Verhältnissen gehaltnen Chors, an dem sich ringsum schlanke Strebpfeiler erheben, die in Verbindung mit den hohen geschmeidigen Spitzfenstern dem Aeussern den altdeutschen Typus verleihen. Das Ganze wie alles Einzelne zeichnet sich durch gefällige Formen aus, und das Kirchlein (jetzt zur Stadtbibliothek dienend) macht besonders, wenn man es vom obern Kai in der Hafengegend betrachtet, einen sehr günstigen Eindruck.

Feldheiliger, Schutzpatron der Feldfrucht, ist Jodokus oder Josse de Ponthieu, welcher mit seinem Bischofstabe in dürres Erdreich stiess, wo das Wunder geschah, dass sofort frische Wasser emporquollen.

Feldweg, Joh. Kristian Gustav, geb. 1814 bei Leipzig, übte erst die Lithografie und bildete sich später unter Pescheck zum Kupferstecher. Die Arbeiten dieses in Leipzig thätigen Künstlers bestehen meist in Architekturstichen, worin er Achtbares leistet. Blätter von ihm findet man in Puttrichs „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ (in den Lieferungen, welche Erfurt, Meissen, Mühlhausen, Paulinzelle, Wartburg, Landsberg und Petersberg bei Halle betreffen), in Rombergs „Zeitschrift für praktische Baukunst“ und in Hecks „Bilderatlas zum Brockhausischen Conversationslexikon“ (Architekturen und Maschinerien). Auch sind einige der bei Romberg erschienenen „Vorlegeblätter von Fr. W. Holz“ durch Feldweg gestochen.

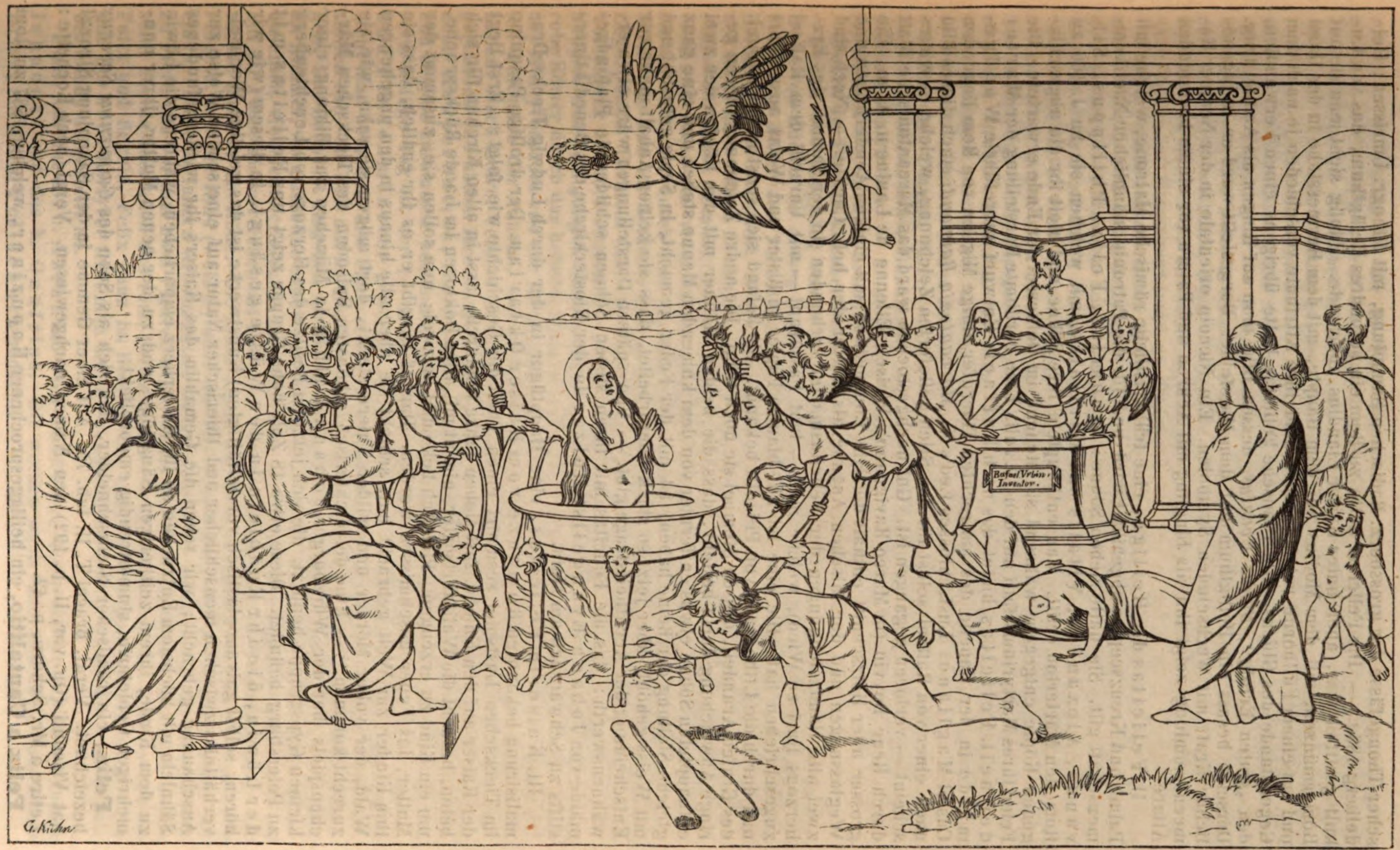
Félibien, André, gest. 1695 in einem Alter von 76 Jahren, war französischer Gesandtschaftssekretär zu Rom, wurde durch seinen Umgang mit Poussin ein begeisterter Freund der Malerei und trat in Folge dessen mehrfach als Kunstschriftsteller auf. Im J. 1667 erschienen durch ihn zu Paris die *Conférences de l'Académie roy. de Peinture et de Sculpture* (in 4.); ebendaselbst 1676 und wiederholt 1690 und 97: *Principes de l'Architecture, Sculpture et Peinture, avec une Dictionnaire de termes propres de ces arts;* im J. 1677 das Prachtwerk in Grossfolio: *Tableaux du Cabinet du Roi* (24 Kupfer nebst Text); im J. 1685, und wiederholt 1690, 1705 und 1726 zu Paris in sechs Duodezbänden: *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus éccellens Peintres anciens et modernes.*

Félibien, J. Fr., Autor des 1687 zu Paris erschienenen *Récueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes.*

Felicianus, Märtyrer zu Rom im J. 287, wird in bischöflicher Tracht und mit einer Zange (dem Wahrzeichen seines Martertodes) dargestellt.

Felicitas, Name einer römischen Göttin, einer kristlichen Märtyrin und einer sagenhaften, nur in der romantischen Dichtung auftretenden Kaiserin.

I. Felicitas, ein mit der Eudaimonia (Göttersegen, Glückseligkeit) und der Eutychia (Gutglück) der Hellenen zusammenstimmendes göttliches Wesen, in welchem der Begriff des entschiednen Glücks, des segenreichen Zufalls personificirt erscheint. Die Felicitas (Eutychia) besagt also mehr denn Fortuna (Tyche), womit im Allgemeinen nur das Walten des Zufalls besagt ist, obschon dabei meist an den günstigen Zufall, an das eigentliche Glück gedacht ward. Als Glückverkünderin finden wir die Felicitas der Griechen, die Eutychia, öfter in reichen Gruppen und Scenen auf irdenen Gefässen, wo sie also dem Beschauer sogleich von dem erwünschten Erfolge der dargestellten Handlung Kunde gibt. Wir nennen nur die treffliche Darstellung auf der bilderreichen, in der Karlsruher Sammlung befindlichen Vase mit dem Urtheile des Paris. Die Glückverkünderin sitzt hier in einer höhern Stellung als das Hauptpersonal, und zwar oberhalb der Afrodite, bekleidet mit faltenreichem Gewande und geschmückt mit einer Stirnbinde. Sie hält in beiden Händen einen Kranz, der eben erst um das Haupt gewunden werden soll und darum noch nicht geschlossen ist. Ueber ihr ist der Name *ΕΥΤΥΧΙΑ* angebracht. Hinter ihr steht eine Begleiterin, vielleicht eine Hora. Diese hält in der abwärts sinkenden Hand einen geschlossenen Kranz bereit, den sie auf das Haupt Afroditens, der Siegerin des hier veranschaulichten Wettkampfes, herabgleiten zu lassen scheint. Auf ähnliche Weise findet man anderwärts das Waffenglück, das Eheglück etc. durch die Eutychiafigur angedeutet. (Vergl. Friedrich Creuzers Auswahl unedirter griechi-


Rafael Vrbin.
Inventor.
G. Kichen
A. A. v. FLEGEL. sc.

scher Thongefässe der grossherz. Badischen Sammlung, mit lithogr. Umrissen; Heidelberg 1839.) — Die Felicitas hatte zu Rom ein besondres Heiligthum, das von Lukull gestiftet war, aber unter Kaiser Claudius abbrannte. Häufig sieht man sie auf Römermünzen, mit dem Modius auf dem Haupte, mit dem Hermesstabe in der Hand und auf einem Füllhorne ruhend; doch sind ihre Attribute verschieden je nach dem Gegenstande des Glücks. Die römische Felicitas hatte übrigens einen Verwandten, den „guten Erfolg", *Bonus Eventus*, dessen Bild man auf Ringen als Amulet trug. Derselbe besass ein Heiligthum auf dem Marsfelde. Dargestellt ward er in jugendlicher Kraft mit wechselnden Symbolen. Ein Niccolo orientale in der Neapler Kameensammlung zeigt ihn als Jüngling mit Aehren und Patera vor einem brennenden Altare.

II. Felicitas die Heilige, eine frühkristliche römische Matrone, welche mit Palme und Kreuzscepter abgebildet wird und für die Patronin männlicher Nachkommenschaft gilt. Sie hatte sieben Söhne: Januarius, Felix, Philippus, Silvanus, Alexander, Vitalis und Martialis, mit welchen sie im J. 160 zu Rom den Martertod erlitt. Man enthauptete ihre Söhne und hielt ihr die abgeschlagenen Köpfe entgegen, während sie stehend im Oelkessel ihr Ende erwartete. Die Feier ihres Martyriums fällt auf den 10. Juli. Eine berühmte Darstellung der Marter der heil. Felicitas bietet das nach Raffaels Entwurf ausgeführte Wandgemälde in der Kapelle des am rechten Tiberufer einige Miglien von Rom liegenden Castel Magliano, Lustschlosses Leo's X. *Marcantonio Raimondi* stach dieses Bild nach einer von Raffael selbst für den Stich gelieferten Zeichnung, welche — wie es scheint — verloren gegangen ist. Gut nachgestochen ward das Marcantonische Blatt durch René Boyvin (in Marco Ravignano's Weise), Etienne de Laulne u. A. m. Ein grosser alter Holzschnitt enthält dieselbe Composition mit einigen Aenderungen und Weglassungen und der falschen Angabe als Marter der heil. Cäcilie. — Noch sind zwei alte Handzeichnungen der Felicitasmarter vorhanden (in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien), welche man — laut Passavant — mit Unrecht dem Raffael zugeschrieben hat. Die eine ist auf blauem Papier in Bister und Weiss ausgeführt und durch die Lithografie von Pilizotti bekannt. Sie befand sich sonst in der Samml. des Grafen Arundell, dessen Stempel sie noch trägt. Die andre Zeichnung (deren geringe Abweichung darin besteht, dass die beiden Männer mit den Köpfen der zwei enthaupteten Söhne etwas entfernter von dem knieenden Manne stehen und eine ganz gleiche Stellung der Beine haben) ist mit der Feder gemacht, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht, aber jetzt so stark überarbeitet, dass sie keinen Anhalt mehr zur Entscheidung der Aechtheitsfrage gibt. — Von spätern Darstellungen wäre etwa erwähnenswerth: das die Felicitas mit ihren sieben Söhnen schildernde Plafondgemälde von Johann Evangelist Holzer in der Klosterkirche des Benediktinerstifts zu Schwarzach am Main.

III. Kaiserin Felicitas, eine Hauptfigur in der durch Ludwig Tiecks Dramatisirung bekannten Romanze vom Kaiser Oktavian. Der drollige Pasquino im Tieckschen Lustspiel resumirt einen Theil der Geschichte wie folgt: „Erst liegt der Kaiser auf den Knieen, fast sieben Jahre hindurch, lässt in allen Kirchen für sich beten, besucht die Wallfahrtsörter, nimmt mit allen Doktoren im Lande Rücksprache, um ein Kind zu erzeugen. Plötzlich bekommt er zwei; nun sollen sie, zusammt der Mutter, ins Feuer geschmissen werden. Darauf vergibt er es ihr endlich, dass sie ihm Kinder zur Welt gebracht hat, schickt sie aber alle hinaus in den ungeheuren Wald, der voller Mörder und wilder Thiere steckt, dort mögen sie sehn, wie sie zurecht kommen." — Eine der dichterisch schönsten Episoden des Tieckschen Märchenspiels hat der Würzburger Johann Halbig in München zur Bildung einer kleinen Gypsgruppe benutzt, die sich jetzt im Besitze des Herzogs von Leuchtenberg zu Petersburg befindet. Diese etwa 18 Zoll hohe Gruppe zeigt uns Felicitas mit der Löwin, die ihr Knäblein in der Wüste gesäugt. In diesem (wie wir hören, selbst galvanoplastisch vervielfältigten) Kunstwerke ist das geistige Wechselverhältniss zwischen menschlicher und thierischer Natur auf eine schöne Weise zur Anschauung gebracht; wir sehen die Gemahlin des Kaisers ihr wiedergefundenes Söhnlein mit höchstem Entzücken an ihr Mutterherz emporheben, während die Löwin zu dem Kinde, ihrem zeitherigen Säuglinge, und zu der neuen Mutter, ihrer nunmehrigen Gebieterin, stummfreudig emporblickt.

Felix, ein römischer Steinschneider, der sich als Sohn des *Calpurnius Severus* bezeichnet. Vergl. Bracci T. II. tab. 75. Auf einer Gemme in der Sammlung Strozzi hat Visconti (Op. var. II. p. 192) den Namen nachgewiesen. Vergl. noch Rochette: Lettre à Mr. Schorn, p. 42.

Felix a Cantalitio, ein heiliggesprochener Kapuziner, welcher 1587 zu Rom

starb. Sein Festtag ist der 18. Mai. Die Darstellungen zeigen diesen Heiligen als Kristkindträger, weil die Legende erzählt, dass die heil. Jungfrau einst, als er inbrünstig vor ihr gebetet, ihre Arme aus dem Bilde gestreckt und ihm ein Weilchen das Kind zur Herzung gegeben habe. — Von *Giacinto da Gimignano* (Schüler Poussins) existirt ein malerisches, zierlich radirtes Blatt von 12 Zoll Höhe bei 9 Zoll Breite: der Kapuziner Felix mit dem Jesuskinde vor der Madonna auf Wolken, nebst anbetender Engelschaar. — *Franz Fischer* zu Prag († 1740) stach zwei verschiedne Vorstellungen des Felix a Cantalitio nach uns unbekannten Originalen. — St. Felix dem die Maria erscheint, Blatt aus dem J. 1615 von *Rafael Sadeler*. — Bruder Felix aus Mariens Händen das Kristkind empfangend, Gemälde des Kristian Wink von Eichstätt in der Kapuzinerkirche zu München.

Felix von Nola erscheint in Diakonentracht und hat zum Attribut einen zerbrochenen Topf, weil er im Gefängnisse auf Scherben schlafen musste. Sodann zeigen manche Abbildungen auch seitwärts eine Höhle mit Spinngewebe, weil derselbe Felix einst durch letztres gerettet ward, als er vor seinen Verfolgern in eine Grotte geflüchtet war. Dieser Heilige, dessen Fest auf den 14. Febr. fällt, wird als Schutzpatron gegen allen durch Meineid erwachsenden Schaden betrachtet. Falsche und meineidige Betheurungen seiner Feinde hatten bewirkt, dass er, der Diakon, statt des Bischofs Maximus von Nola, der in der Verfolgung unter Decius geflohen war, gefangen genommen, in Ketten gelegt und arg misshandelt wurde. Indess ward er wunderbarlich aus seinen Banden befreit.

Felix der Papst, Märtyrer im J. 274. Sein Marterzeichen ist das Schwert. Sein Todestag, himmlischer Geburtstag, fällt den 30. Mai; die Feier seiner Gebeinversetzung den 22. Dez. — Seine Marter findet man z. B. von *Palma dem Jüngern* dargestellt (in Sta. Afra zu Brescia).

Felix in Pincis kennzeichnet sich durch den Griffel.

Felix und **Regula,** heilige Geschwister und Märtyrer, bekannt als Schutzpatrone von Zürich, in dessen Staatssiegel sie nebst dem heil. Exuperantius figuriren. Felix war Ritter der Thebaischen Legion, daher ihm das entsprechende römische Kriegerkostüm zukommt. Bruder und Schwester halten ihr abgeschlagenes Haupt in der Hand oder tragen es unterm Arm. Laut der Legende hatten sie um das J. 312 am Flusse Lindomat (Limmat) bei der Burg Turicum eine Hütte erbaut, um hier mit Fasten und Beten das vermeintlich gottgefälligste Leben zu führen. Nützlich wurden sie der Welt nur durch ihre Bemühungen, das Kristenthum in ihrer Gegend zu fördern. Sie und ihr Gefährte Exuperantius waren die Ersten, welche dem Volke des Lagerpunkts Turicum (Zürich) das Evangelium predigten, und verfielen dafür der Verfolgung des dort stationirten Römerhauptmanns Decius. Nachdem sie allen Drohungen und Peinigungen Standhaftigkeit entgegengesetzt, entledigte sich ihrer der rohe Römer durch das beliebte Mittel der Köpfung. Engel sollen die Leiber und Köpfe des Märtyrerpaars von der Richtstätte am Ufer der Limmat gehoben und 40 — 60 Ellen weit nach der Anhöhe, worauf jetzt das Züricher Grossmünster steht, getragen haben. Nach andrer Version der Legende wären die Enthaupteten sofort wieder aufgestanden und hätten ihre Häupter auf die Höhe getragen, um hier bestattet zu werden. Exuperantius, sagen manche Heiligenbücher, habe die Marter mit Felix und Regula zusammen bestanden und gleiches Mirakel gethan. Der den drei Märtyrern heilige Tag ist der 11. September. Ihnen wurde Zürichs Grossmünster und Frauenmünster geweiht. Am Portale der Nordostseite des Grossmünsters sieht man oben eine alte Figur mit Bart und Knebelbart, die den Märtyrer Felix vorstellen soll. Er hält mit beiden Händen dem Beschauer eine offne Schriftrolle entgegen. Das Haupt ist umgeben mit Heiligenschein; die nackten Füsse sollen sein Leben im Himmel, wo man ohne Schuh und Stiefel fortkomme, bezeugen. Eine zweite Figur daselbst, vielleicht der Gehilfe Exuperantius, ist bartlos und bekleidet mit einem bis auf die Füsse niederreichenden Leibrock. Dieser Mann hält nach Predigerweise die rechte Hand in die Höhe. Die dritte Figur daneben erscheint als Engel mit grossen Flügeln, der ein Kind (wohl Symbol der Märtyrerseelen) auf den Händen trägt. An einem Pfeiler im innern Grossmünster ist ein Hautrelief angebracht, das einen König zu Pferd und vor ihm zwei Figuren zeigt. Jener soll Karl der Grosse oder Kaiser Otto sein, könnte aber auch den röm. Befehlshaber Decius bedeuten; das Paar davor sind Felix und Regula, Felix ganz im Kostüm der rohen Portalfigur entsprechend. Ein Bild der drei Märtyrer trifft man auf der Wasserkirche, wo jetzt die Züricher Stadtbibliothek aufgestellt ist.

Fell, Attribut des h. Abraham von Chidane, des h. Hilarion, des Täufers Johannes und des h. Onufrius. Oft werden auch Kain und Abel, namentlich Erster, mit einem Fellschurz bedacht.

Fellner. Diesen Namen führen zwei Künstler. Der Aeltere, Pater Kolomann F., gest. 1818 im Benediktinerkloster zu Lambach, war Schüler Martin Schmidts und Jakob Schmutzers zu Wien und lieferte mehre malerisch gehaltene Blätter, wobei er die Nadel mit dem Stichel verband. 1779 erschien sein schöner Kupferstich in Grossquerfolio nach Chr. E. Wilh. Dietrich: die Beschneidung des Kristknaben. Nach Anton Franz Maulpertsch ätzte er eine Kreuzeserhöhung (in Kleinfolio) und nach Martin Joachim Schmidt, dem Kremser Schmidt, radirte er in rembrandtscher Weise: die vor dem Könige Ahasverus knieende Esther, die Enthauptung des Täufers, drei junge Mädchen mit einem Affen, die Büste eines Mannes mit Hut und Feder. — Der Jüngere, Dr. Ferdinand Fellner in München, geb. 1800 zu Frankfurt am M., übte neben dem Rechtsfache das Zeichnen, Stechen und Lithografiren, und beschenkte die Welt mit manchen schönen Kunstgaben. Zu seinen besten Blättern gehören die zehn Steinzeichnungen zu der 1832 gedruckten „Geschichte der sieben Schwaben", wo sein Humor einen glücklichen Feldzug machte. Sodann kennt man von ihm eine Nibelungenscene, Handzeichnung im Städelschen Institute zu Frankfurt, wonach Dielmann lithografirt hat; den Freischützen oder das Tyroler Schützenschiessen, als Frankfurter Kunstvereinsblatt von Nikolaus Hoff lithografirt; den mit seinem Hunde im Walde ruhenden Waidmann, ein Aetzblatt Fellners in Grossoktav, u. a. m.

Fellows, Charles, ein gelehrter und unermüdlicher englischer Reisender, welcher durch seine archäologischen Forschungen in Kleinasien, durch seine glücklichen Ausgrabungen daselbst und seine darüber veröffentlichten Reiseberichte einen weitberühmten Namen erworben hat. Es war im J. 1838, als Mr. Fellows die erste Reise nach Vorderasien unternahm und hier so bedeutende Entdeckungen von antiken Kunstwerken und Inschriften machte, dass er nach einer Bekanntmachung seiner Reise (*A Journal written during an excursion in Asia minor* 1838. *London, John Murray*) aufs Nachdrücklichste zu einer Wiederholung im Interesse des Britischen Museums aufgefordert ward. In Folge dessen trat er im Herbste 1839, begleitet vom Zeichner Georg Scharf (dem Sohne eines zu London lebenden Künstlers aus Baiern), die zweite Reise an, auf der er dreizehn, sämmtlich mehr oder minder an Kunst- und Sprachdenkmalen reiche Ruinenstädte aus dem Alterthum entdeckte. Auch hierüber erstattete er nach seiner Rückkehr nach England ausführlichen Bericht, der unter dem Titel erschien: *An account of discoveries made in ancient Lycia, being a Journal kept during a second excursion in Asia minor.* 1840. *London, John Murray.* (Mit mehr als 30 Kupfern, 2 Karten und ungefähr 100 Holzschnitten.) In einem der frühern an ein englisches Journal abgesandten Briefe von Fellows hiess es: „Ich habe auf dieser Reise sieben alte lycische Städte entdeckt, deren Namen ich aus zahlreichen Inschriften und Münzen bestimmt habe, und viele andere Reste zertrümmerter und jetzt noch namenloser Städte und Festungen. Sie können sich den Reiz und das Vergnügen nicht vorstellen, die es gewährt, in diesen Städten die Werke der Kunst und Gegenstände von höchstem archäologischen Interesse zu entdecken. Das Zeitalter ist vermuthlich früher als das 4. Jahrhundert vor der kristlichen Zeitrechnung.... Ich könnte Ihnen eine Liste von geografischen Neuigkeiten anfertigen — Flüsse, auf 200 Meilen Länge nachgezeichnet, zwei aufgefundene Seen, und alles das auf dem weissen Raum einer Landkarte" u. s. w. — In Spannung erhalten durch den Reisebericht von 1840 und ausserdem von Mr. Fellows noch besonders unterrichtet über den Werth der vorgefundnen Antiken, beschlossen die Vorsteher des Britischen Museums den glücklichen Alterthumsforscher zu einer dritten Reise nach Kleinasien aufzufordern und denselben mit allen möglichen Hilfsmitteln und Vollmachten zu versehen, welche dienen könnten die kostbaren Kunstschätze zu erwerben. Am 16. Oktober 1841 war Mr. Fellows an Bord des Dampfbootes Tagus, am 30. Oktober in Malta und am 8. Novbr. an der Küste Kleinasiens. Es galt nun die Fortschaffung der interessantesten im Thale des Xanthus entdeckten Marmordenkmale, aber leider war die von den türkischen Behörden gegebene Ermächtigung so unbestimmt, dass sich eine Unternehmung darauf nicht ausführen liess. Mr. Fellows musste selbst nach Stambul reisen, und nur seinem unermüdeten Eifer und seiner Klugheit gelang es, einen Ferman zu erhalten, unter dessen Schutze die Wegnahme der aufgefundnen Marmors zu ermöglichen war. Nach einer beschwerlichen Reise nach Rhodus zum Pascha und einer nicht minder anstrengenden von da nach dem Ausflusse des Xanthus, kam er endlich mit seiner Expedition am 26. December an Ort und Stelle an. Der reissende Xanthus mit seinen vielen Sandbänken am Ausflusse erschwerte sehr die Fahrt stromaufwärts, ja die Reisenden waren genöthigt unter den grössten Anstrengungen die Boote vom Ufer aus an Seilen bis nach dem Orte der einstmaligen Stadt Xanthus zu ziehen. Unter Myrten und Oleander, unter Tamarisken und

Storax blickten hier die Trümmer alter Tempel, Paläste und Gräber hervor. Xanthus war Hauptstadt Lykiens und hatte lykische Bevölkerung bis zur Eroberung durch die Perser im J. 546 vor Kristus. Noch immer sind hier aus jener ältesten Zeit Baureste und Bildwerke in Menge vorhanden. Bei aller Strenge des archaischen Styles sind diese Werke bereits im Geiste der attischen Schule gedacht, sie sind vorgeschritten über die Werke der äginetischen Schule und deren typisch starre Formengebung hinaus zu einer freiern Bewegung und grössern Natürlichkeit. Wie lange nach der Eroberung durch Harpagos die Perser in Xanthus gewohnt, lässt sich nicht genau bestimmen, da xanthische Denkmale, welche persisches Gepräge trügen, zur Entscheidung dieser Frage fehlen. Die Hellenen wurden später Herren der Stadt wie des Landes, und viele Denkmale bezeichnen diese Epoche. Eine dritte Eroberung geschah durch die Römer unter Brutus, und auch aus der Zeit der danach folgenden Römerherrschaft sind sichtbare Spuren übriggeblieben. Von einem Aufenthalte der Ritter von Rhodus während der Kreuzzüge sind gleichfalls Andenken vorhanden, und man dürfte zu diesen wohl die heftigen Zerstörungen und Verstümmelungen der Bildwerke rechnen, wobei der Umstand auffällt, dass die ältern, minder vollkommenen Werke durchweg mehr Schonung als die Denkmale vollendeter griechischer Kunst erfahren haben. Die Absicht des Mr. Fellows ging zunächst auf Zuschiffbringung der Bildwerke vom sogen. Harpyengrabmal (aus dem Mythus der Töchter des Königs Pandarus) sowie derjenigen vom sogen. Pferdegrabmal, die er sämmtlich früher schon aufgefunden. Beide Monumente gehören der ältern Zeit an und können als vollendete Muster jenes Styles im Basrelief gelten, für den man in den Aegineten ein gewissermaasen entsprechendes Muster im Runden hat und bei welchen die Nachbildung natürlicher Formen (im vorliegenden Falle der Thiere, namentlich der Hühner etc.) aufs Aeusserste überrascht. Nicht mit Unrecht vermuthete Mr. Fellows, dass noch reichere Ausbeute zu gewinnen sein würde, und wirklich stiess er am Abhange eines Hügels unweit vom Amfitheater und oberhalb zweier Cisternen auf die Basis eines grössern, aus Marmorquadern aufgeführten Denkmals und auf viele Fragmente von Statuen und Friese mit Reliefs, die sich bei fortgesetzten Forschungen mehrten und als zusammengehörige Theile eines grossen Ganzen erwiesen. Auch diese Bildwerke, welche sämmtlich das Gepräg eines reinen und grossen Styles tragen und somit einer Zeit vollkommener Kunstausbildung angehören (theils bewundernswürdig bewegte und gewandete Torse tanzender Weiber, theils feurig componirte, sehr fein in sehr flachem Relief ausgeführte Schlachtscenen vom Sockel des in drei Würfel aufgebaut zu denkenden Gebäudes, theils Friesbilder in Flachrelief von feiner vollkommener Zeichnung, darstellend die Belagerung, Erstürmung und Eroberung der Stadt), wurden mit den andern xanthischen Skulpturen zu Schiffe gebracht und glücklich nach London spedirt, wo sie in der grossen Schatzkammer antiker Marmors, im Britischen Museum ihre Aufstellung fanden. So ward mit einem die Erwartung weit überbietenden Erfolge das Fellowsche Unternehmen gekrönt und zu kunstgeschichtlich merkwürdigen Werken eine Sammlung vollkommener gefügt, bei welchen nur der Zustand zu beklagen ist, in den sie durch Barbarei oder Fanatismus versetzt worden sind. Mr. Fellows hat zwei Schriftchen über die Xanthischen Denkmale herausgegeben: *The Xanthian marbles, their acquisition and transmission to England* 1842. *Inscribed Monument at Xanthus* (*in the transactions of the Royal Society of Literature for* 1842). Ueber den zuletzt entdeckten Marmorbau und dessen herrliche Skulpturreste hat Dr. Ernst Förster in den Nrn. 77 und 78 des Stuttgarter Kunstblattes 1845 ausführlichern Bericht gebracht, welcher theils auf mündlichen Mittheilungen des Mr. Fellows, theils auf Anschauung der nun in London aufgestellten Kunstwerke beruht. Das Interesse des Försterschen Aufsatzes wird noch erhöht durch die beigegebenen Zeichnungen.

Felsen, Attribut der Ariadne (einer Heiligen der griechischen Kirche), des heil. Papstes Gregorius, des h. Eremiten Martinus, des h. Soldaten Martinianus (welcher durch das Felsenquellwunder der Apostel Peter und Paul zu Rom bekehrt ward) und eines andern h. Martinian (welcher, um der Versuchung eines schönen Weibes zu entgehen, sechs Jahre einsam auf einem Felsen im Meere verbrachte).

Felsing, Jakob und Heinrich, berühmte Künstlergebrüder, welche im Kupferstichfache zu Darmstadt wirken. Jakob Felsing, geb. 1801, ist aus der Schule des Giuseppe Longhi hervorgegangen, dessen System — im Stich auch die Färbung, nicht nur die Form der zu übertragenden Bilder möglichst treu wiederzugeben — er gleichfalls befolgt. Zehn Jahre verlebte er in Italien und schon dort übergab er vortreffliche Blätter der Oeffentlichkeit. In Florenz, wo er auch Rafael Morghen schätzen lernte, stach er nach Tubino's Zeichnung den herrlichen Kristus am Oelberge (*Cristo al Orto*) von *Carlo Dolce* aus der Gall. Brignola zu Genua, und zwar so meisterwür-

dig, dass die Mailänder Akademie dem deutschen Zöglinge Longhi's ihren grossen Preis zuerkannte. In der Arnoresidenz machte er sodann eine Zeichnung nach der berühmten Madonna del Trono oder Mad. di San Francesco von *Andrea del Sarto*. Den Stich derselben begann er in Rom. Hierauf begab er sich nach Neapel, wo nur ein kleiner Stich nach *Correggio's* Katharinenvermählung (*Sposalizio di Sta. Caterina*) gefördert ward, dessen Vollendung jedoch erst erfolgte, als F. wieder nach Florenz zurückgekehrt war. Seine Bekanntschaft mit dem Parmenser Paul Toschi führte zu einem lebhaften Streite mit diesem in der stecherischen Technik glänzenden Meister; die scharfe Debatte Beider erging sich über das Wesen des Kupferstiches, wo dem Deutschen die Vernachlässigung des eigentlichen Stiches über dem Malerischarbeiten, dem Italiäner aber der noch verderblichere Abweg der Stichbravour vorgerückt ward. Dieser Kampf brachte unsern Felsing in ein neues Stadium seiner Kunstübung und veranlasste denselben zugleich die Grundzüge eines Werkes über die Stechkunst zu entwerfen. Im J. 1832, nachdem ihn die Florentiner Akademie zum Professor, die Mailänder zum Correspondenzmitgliede ernannt hatte, erfolgte Felsings Heimreise nach Deutschland und seine Niederlassung in Darmstadt. Hier lieferte er zuerst den Stich nach *Raffaels* berühmtem Geiger in der Gall. Sciarra zu Rom, sodann für den Düsseldorfer Kunstverein das Blatt nach *Bendemann:* die Mädchen am Brunnen (Gemälde bei der Wittwe Moll in Köln). Darauf brachte eine Geschäftsreise unsern Felsing nach Paris, wo er die Bekanntschaft des Raffaelstechers Desnoyers machte, der ihn in der gefassten Vorliebe für einfache Behandlung der Meisterwerke älterer italischer Malerei nur bestärkte. Sodann sah er auch München, wo er sich über den Einfluss belehrte, den die zeichnungsstarke Cornelische Schule auf den Kupferstich übte. Nach diesen Zwischenreisen unternahm F. aus freiem Antriebe den grossen Stich eines Gemäldes von *Fr. Overbeck* in der Gall. des Grafen Schönborn zu Reichartshausen bei Hattenheim. Dieses Blatt bringt eine raffaelwürdige heil. Familie (Madanna mit dem lammreitenden Kinde, nebst der heil. Elisabeth und dem jungen Johannes in einer Landschaft); es erschien 1839 im bibliogr. Institute zu Hildburghausen. Aus demselben Jahre hat man von F. einen Stich der Genovefa nach *Ed. Steinbrück* (Grossfolio). Als Düsseldorfer Kunstvereinsblatt für 1839—40 entstand der Stich in Grossfolio nach *Kristian Köhlers* Gemälde der Poesie. Eine ältere Platte von Felsing: der kreuztragende Kristus nach *Daniel Crespi* (ein kräftig und anmuthig behandeltes Blatt aus dem J. 1826 mit der Schrift: *Attritus est propter scelera nostra*) hat zu den ersten galvanoplastischen Nachbildungen des Frankfurter Chemikers Prof. Rudolf Böttger gedient. Als ein interessantes früheres Blatt Felsings erwähnen wir noch das nach der Zeichnung des Baumeisters *Hübsch* gestochene Denkmal des Lysikrates zu Athen. — Jakobs Bruder, Heinrich Felsing, war von Haus aus gleichfalls Kupferstecher, wandte sich aber dem Kupferdruck zu, worin man von ihm die anerkennenswerthesten Leistungen kennt. Heinrich der Drucker wurde für seinen Bruder den Stecher im besten Sinne das, was der Apotheker dem Arzt ist. Seine Drucke wetteifern mit den gepriesensten des Auslands, daher man oft bedauern musste, deutsche Bestellungen in Paris machen zu sehen, welche gleich gut und tüchtiger noch in Darmstadt ausgeführt werden konnten. — Der Vater dieser Künstlergebrüder, Konrad Felsing von Giessen († 1819 zu Darmstadt), war ebenfalls Künstler im Stichfache und zwar ausgezeichnet in topografischen Arbeiten.

da Feltre, Morto, ein wenig bekannter, von Vasari erwähnter Venezianer, der mit Giorgione zu Venedig und unter Papst Alexander VI. zu Rom arbeitete. Er folgte in der ganzen Auffassung dem Giorgione und eignete sich dessen tiefen und warmen Fleischton in hohem Grade an. Im Berliner Museum trifft man von ihm eine allegorische Darstellung von Krieg und Frieden. Während der Kampfgott, altrömisch gerüstet, sein Schwert über das von einem Altar auflodernde Feuer hält, ist die am Boden ruhende Friedensgöttin beschäftigt, die Wahrzeichen des Kriegs, Fahne, Schild, und Trommel, mit einer Fackel zu verbrennen. Den Hintergrund bildet Landschaft mit Gebirgen und Wasser. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 3 F. 6 Z. hoch, 3 F. breit.

Fend, Jakob, ein von Breslau gebürtiger Maler, den man nur durch ein im J. 1574 erschienenes Kupferwerk kennt, welches die berühmtesten Grabmale aus Basel, Bologna, Neapel, Padua, Pavia, Rom, Wittenberg etc. enthält. Es besteht aus 125 Blättern in Kleinfolio und hat den Titel: *Monumenta Sepulcrorum cum Epigraphiis ingenio et doctrina excellentium virorum aliorumque tam prisci quam nostri seculi memorabilium hominum etc. in aes incisa et edita.* Jetzt gehört dies Werk zu den grossen Seltenheiten. In Dr. Puttrichs Kunstbibliothek zu Leipzig befindet sich ein Exemplar, das einst der Satiriker Johann Fischart

besessen hatte, laut der Notiz auf dem Titelblatte: *Ex Bibliotheca Joan. Fichardi U. J. Doctoris Ao.* 1576.

Fendi, Peter, ausgezeichneter Genre- und Geschichtmaler, angestellter Zeichner und Kupferstecher im k. k. Münz- und Antikenkabinet und Mitglied der k. k. Kunstakademie zu Wien, war den 4. Septbr. 1796 in der Wiener Vorstadt Rennweg geboren und hatte zum Vater einen Elementarlehrer. Im Alter von 15 Jahren musste er sein Fortkommen als Schreiber eines Anwalts suchen; doch schickte der Vater, der das entschiedene Kunsttalent erkannt hatte, ihn zugleich auf die Zeichnungsakademie. Durch die Gunst des Dr. Josef Barth (Besitzers einer ausgezeichneten Gemmensammlung sowie des später in die Münchner Glyptothek gekommenen Ilioneus), des Landschafters Nepomuk Schödlberger und des Grafen Anton von Lamberg-Springenstein (damaligen Präsidenten der Akademie, der ihn in seiner berühmten Vasensammlung kopiren liess) ward Fendi in den Kreis der Kunst und des Alterthums eingeführt. Der damalige Direktor des Wiener Münz- und Antikenkabinets, Abt Franz Neumann, verwendete ihn seit 1812 in seinem Bureau, und im J. 1818 ward Fendi nach Ableben des Antikenkabinetszeichners und Kupferstechers Mannsfeld zu dessen Nachfolger ernannt. Im Frühlinge 1821 begleitete er den Direktor von Steinbüchel nach Venedig und erhielt für sein Gemälde der berühmten Berggrotte von Corgnole bei Triest auf Empfehlung bei Kaiser Franz die goldne Medaille. Im Gefolge desselben Archäologen besuchte Fendi im Sommer dess. J. Salzburg, um den schönen auf den Loigerfeldern ausgegrabenen römischen Mosaikboden, der die Sage von Theseus und Ariadne darstellt und jezt in Laxenburg gesehn wird, zu zeichnen und nach Wien zu bringen.

Fast alle Denkmale von Gold und Silber, welche das wunderreiche Wiener Münz- und Antikenkabinet verwahrt, sind durch Fendi's Meisterhand gezeichnet und in Kupfer gestochen worden. Von ihm sind ungefähr funfzig gestochene Platten vorhanden, dessgleichen Hunderte von Handzeichnungen und mehre geschnittne Steine in Farben, ausgezeichnet schön gearbeitet, mit staunenswerthem Fleisse ausgeführt die ägyptischen Denkmale, die Zeichnungen der Bronzen, gebrannten Bildwerke etc. — Die Bildnisse Eckhels, Jameray Düvals, Franz Neumanns und Erasmus Fröhlichs, von seiner Hand in Oel gemalt, prangen im Kabinette der neuern Münzen und Schaustücke, während seine Kopie der Hauptseite des berühmten Fuggerschen Sarkofags (im untern k. k. Belvedere) und einige Abbildungen andrer antiker Denkmale dem Kabinette der antiken Münzen zum Schmuck gereichen.

Fendi verstand es in seltnem Grade in den Geist der Alten einzudringen, was auch vom berühmten Hellenisten Ottfried Müller bei seinem Besuche zu Wien 1834 rühmend ausgesprochen ward. Mit hoher Wahrheit und zarter Empfindung hat er die Antike wiedergegeben, wenn auch vielleicht manchmal mit zuviel Eleganz.

In Mussestunden lebte Fendi der Malerei. Vornehmlich pflegte er das Genre, dessen Schöpfer er in der Wiener Schule insofern genannt zu werden verdient, als er hier der Erste war, welcher in solchen Gemälden einen dichterischen Gedanken vorzutragen und durchzubilden verstand. Er liebte kleine Bilder in Oel und Aquarell, da er bei fysischer Gebrechlichkeit grössere Arbeiten nur mit grösster Anstrengung hätte vollführen können. Ein steter Beobachter des Lebens und der Menschen, hat er in vierzehn Skizzenbüchern einen reichen Schatz niedergelegt.

Körperlich missbildet, trug Fendi doch den geistigen Adel auf der hohen Stirn und bewahrte einen gewiss seltenen Schönheitsinn im Gemüthe. Ein besonderer Vorzug an ihm war sein Talent zur Unterweisung und die gewinnende Hingebung an seine Schüler, deren mehre sich rühmlich ausgezeichnet haben, wie der Genremaler Albert Schindler aus Engelsberg in Schlesien, von dem die k. k. Bildergallerie das Bild eines verwundeten Offiziers besitzt, der im Kapuzinerkloster die letzte Oelung empfängt; Karl Schindler aus Wien, der, im zweiundzwanzigsten Lebensjahre am 22. August 1842 verstorben, in der Rekrutirung, dem Räuberanfall (lithografirt als Vereinsblatt des Triester Kunstvereins), dem letzten Tag eines Verurtheilten und der Militärsleiche schöne Denkmale seines vielversprechenden Talentes hinterlassen hat; Tremml; Franz Zeilner, und Johann Baptist Staudinger aus Elbogen in Böhmen. — Auch bei schwächlicher Gesundheit heiter im Umgange, liebevoll und freundlich gegen Andere, wie ernst in seinem Berufe und tief religiös, starb er nach langem Leiden unerwartet schnell am 28. August 1842 an der durch seinen Körperbau herbeigeführten Hypertrofie des Herzens, überlebt von einer 85jährigen Mutter, welche der Gegenstand seiner zärtlichsten Pietät gewesen war.

Fendi's Oelbilder sind: Mädchen mit Korb am Arme, betrübt vor einem Lotteriegewölbe die gezognen Nummern betrachtend, bez. *Fendi p.* 1829, auf Leinw., hoch 2 F., breit 1 F. 7 Z. (in der Gall. des Belvedere); Scene aus der Donauüberschwem-

mung vom Jahr 1830 (Eigenthum des Erzherzogs Franz Karl); zwei russische Lagerscenen (Eigenthum des Kaisers Nikolaus von Russland); Kaiser Franz und die Schildwache in Laxenburg (Eigenthum der Kaiserin Mutter von Oesterreich); die Negersklavin (Eigenthum des Erzherzogs Franz Karl); das Milchmädchen nach Lafontaine, der Brautmorgen und die Mutter am Kristabend, nach Hebel, und die Vorsehung (Eigenthum des Hrn. Rockert in Steyr); die Leiche, die Offizierswittwe, die Todesnachricht, die Pfändung (Eigenthum des Hrn. Rudolf von Arthaber in Döbling); die Morgenandacht (ebendaselbst); Karl V. als Mönch einem Waffenzuge nachsehend (Eigenthum der Frau Erzherzogin Sofie von Oesterreich); ein sitzender Karthäuser, der einem Kriegszuge nachsieht, ähnlich dem vorigen; ein Mönch, der Vögel füttert; das Mädchen an der Briefpost (Eigenthum der Frau Fürstin Eleonora von Schwarzenberg); ein Kapuziner in Betrachtung unter einem Klosterfenster (Eigenthum des Fürsten Alois von Liechtenstein); ein Mönch am Kahlenberge; ferner der h. Augustin und der Engel am Meer (Eigenthum des Stiftes St. Florian); eine Klosterfrau (Eigenthum des Fürsten Felix von Schwarzenberg); ein Engel lehrt die Vögel singen (1833 gewonnen von Hrn. Joh. Bapt. Rupprecht); die aus dem Wasser gerettete Puppe (vom Wiener Kunstverein 1833 gekauft und vom Hofrath Andreas Baumgartner gewonnen); der Säemann (vom nämlichen Verein 1839 gekauft und vom Grafen Potocki gewonnen); Amor bittet um Einlass (von demselben 1841 erkauft und von Hrn. Johann Baptist Lunardi gewonnen); der Schutzengel (Eigenthum der Frau Fürstin Marie Karoline Kinsky); der arme Geiger, spielende Kinder und „ein Blick nach dem Grabe seiner Habe“ (Eigenthum des Hrn. von Bretterlo in Riga); Hagar (im Besitz des Legationsraths von Neuhaus); das Gewitter (im Besitz des Staatsministers Grafen von Kollowrat); der Krug geht zum Brunnen bis er bricht, und die Horcherin, zweimal (im Besitz: *a*) der Frau Erzherzogin Sofie, *b*) des Barons von Friesenhof). — Seine grössten Oelbilder sind: die Kaiserin Mutter, als Kniestück, und Leopold Maximilian Graf von Firmian, Fürst-Erzbischof von Wien († 1831), lebensgross.

Aquarellbilder: Die kaiserliche Familie mit 37 Personen, nach der Natur gemalt im November 1834; dreissig Aquarellzeichnungen nach Schillers Gedichten, vielleicht die besten Leistungen Fendi's (im Besitz der Kaiserin Mutter zu Wien); eine Bauernstube, aus der man die Fronleichnamsprocession sieht (im Besitz des Grafen Kasimir von Bathiany); der kleine Postillon (Eigenthum des Kunsthändlers Neumann). Ausserdem eine Menge der sprechendsten Bildnisse, besonders liebliche von Kindern, und Zeichnungen für Hormayrs historisches Taschenbuch.

Selbstporträts Fendi's trifft man unter seinen Radirungen. Ein Bl. in Querf. aus dem J. 1824 zeigt den Künstler, wie er mit seiner Mutter von seinem Wohnplatze an der Wieden in Wien nach der Stadt geht. Auf einem Bl. i qu. 8. aus dem J. 1830 erscheint der Meister mit der Mütze; im Hintergrunde die Wiener Karlskirche. — Unter seinen übrigen kleinen Aetzungen kommt neben andern Naivetäten ein Kindchen mit grossem Besen vor.

Zu diesen Angaben (nach einer ausführlichen Mittheilung von der Hand des Kustos Bergmann in der Wiener Zeitung vom 6. Oktober 1842) fügen wir schliesslich ein Verzeichniss der uns nach Fendi's Bildern bekannt gewordenen Stiche und Steinzeichnungen. Stiche von *T. Benedetti:* der Engel, welcher den Vögeln Musik lehrt (Wiener Kunstvereinsblatt in gr. Querf.), sieben Bl. Kinderscenen (in gr. 4.), Mutter mit Kind und Knabe mit Geige (geschabtes Bl. in 8.); Stiche von *J. Passini:* die Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbste 1834 (Prachtblatt in qu. Royalf.), der Graf von Habsburg nach Schillers Ballade (in Querf.), Rebekka aus Walter Scotts Ivanhoe (in 4.); Lithografie von *Decker:* die Bitte um Einlass (in Folio); Lithografien von *F. Herr:* die Wittwe und die Morgenandacht (in gr. Querf.) nach den Gemälden bei Rudolf Arthaber.

Fénélon. — Ein schätzbares Bildniss dieses als Moraldichter bekannten und als Kanzelredner berühmten Erzbischofs hat man von Vivien. Dasselbe befindet sich im sechsten Saale der Münchner Pinakothek. Eine Scene aus Fénélons Leben ist von Louis Hersent, einem Meister aus Regnaults Schule, geschildert worden. Hersents Gemälde (vollendet 1810) zeigt uns den Priester der Humanität, wie er armen Landleuten eine geraubte Kuh zurückführt. Dies Bild ist aus der Gallerie von Malmaison in die Leuchtenbergsche Samml. zu München übergegangen. — Im J. 1844 wurde François Gaspard Lanno zu Paris mit der Ausführung einer Fénélonstatue beauftragt, welche nebst drei andern Statuen berühmter französ. Kanzelredner (Bossuet, Fléchier und Massillon) zum Schmuck des neuen Springbrunnens der Place St. Sulpice bestimmt war.

Fenicia, Salvatore, Präsident zu Ruvo in Apulien, bekannt durch seine antiquarischen Schriften sowie durch seine grosse Sammlung von Vasen und Trinkgefäs-

sen. Sein jüngstes, unter dem Titel: „*Diana la gatta*“ zu Bari gedrucktes Werk gibt viele Auskunft über die seit vielen Jahren in Ruvo's altgriechischen Gräbern entdeckten Hauptgegenstände. Ausser den schönsten bemalten Ruveser Thonvasen, die eine Zierde in allen Museen Europa's sind, und den schönen bronzenen, mit Elfenbein, Gold, Silber und Edelsteinen geschmückten Rüstungen, nebst den bronzenen Vasen und anderem Erzgeräth, wird in diesem Werke besonders der reichen Ausbeute von thönernen Trinkgefässen (Rhytonen) gedacht, wovon Ruvo die grösste Anzahl (jedes dieser Gefässe mit einem andern Thierkopfe oder andrer Darstellung) geliefert hat. Die Gebr. Zatta in Ruvo hatten die zahlreichste Rhytonensammlung; doch sind daselbst noch bedeutende Sammlungen der Art bei den Herren Caputi, Cotugno, Fenicia und Ursi, welche solche neben ihren Vasensammlungen besitzen. Grossen Kunstwerth haben einige Trinkgefässe in Fenicia's Besitze ihres aus mehren Figuren bestehenden Bildwerks wegen. Beiläufig erfährt man aus Fenicia's Schrift, dass die grosse Vase in der Münchener Pinakothek, welche König Ludwig mit mehren andern Antiken aus Canosa von der Königin Murat kaufte, ebenfalls aus Ruvo stammt, also nicht, wie man bisher geglaubt, aus Armento in der Provinz Potenza. Unter den Alterthumsforschern, die bei ihrem Aufenthalte in Ruvo den Ausgrabungen besonderes Interesse gewidmet haben, werden von Fenicia vornehmlich genannt: Professor Wilh. Zahn aus Berlin, Direktor Bonucci in Neapel, Direktor Wilh. Schulz aus Dresden und Dr. Mommsen aus dem Holsteinischen.

Fenster als Attribut kommt der heil. Pelagia von Antiochien und dem heil. Eremiten Serapion zu.

Fensterarchitektur; s. die Art. über den *Germanischen, Neugermanischen* und *Romanischen Baustyl.*

Fenstermalerei, s. den Art. Glasmalerei.

Fensterstöcke, die Pfosten, wodurch die Fenster germanischen Styls der Länge nach in mehre Felder getheilt sind.

Feodor der Kalmuck; s. Art. *Karlsruhe.*

Ferdinand der Heilige, König Ferdinand der Dritte von Kastilien, erhält in der Darstellung ausser den sich von selbst verstehenden kön. Abzeichen ein Brustkreuz, weil er im Leben ein grosses härenes Kreuz mit eisernen Stacheln auf der blosen Brust trug. Dieser Gekrönte unter den vielen Selbstmaltraiteurs der Heiligensippe starb den 30. Mai des J. 1252. — Absehend von ältern Vorstellungen nennen wir nur das Altarbild vom Wiener Leopold Schulz, welches seit 1845 die Kapelle der österreich. Gesandtschaft zu Kopenhagen ziert. In dieser Schilderung Ferdinands von Kastilien tritt uns der Begriff des Glaubensritterthums entgegen: eine hohe, ächtfürstliche Gestalt, in ruhiger Sicherheit dastehend, mit der Fahne im Arm, den Blick vertrauensvoll nach oben gewandt. Der Auffassung jener ruhigen Sicherheit, welche alle Macht der blosen Leidenschaft ausschliesst, entspricht auch die Stimmung des Bildes und die helle heitere Färbung.

Ferdinand von Kastilien, s. den vor. Art.

Ferdinand, die Kaiser dieses Namens, s. den Art. *Kaiserbilder.*

Ferentino, das *Ferentinum* der Römerzeit, bischöfliche Stadt im Kirchenstaate auf der Bergstrasse von Rom nach Neapel. Im Alterthume war Fer. eine bedeutende Stadt der Volsker, aus deren Zeit noch mörtellose Mauern von oblongen Quadern, Trümmer der Burg und ein grosses Thor (die *Porta Sanguinaria*) vorhanden sind.

Féréol, s. Feriolus.

Ferétrius, einer der römischen Beinamen des Jupiter. Der *Jupiter feretrius* hatte zu Rom einen angeblich von Romulus gestifteten, unter Augustus erneuerten Tempel, wo die sogen. *spolia opima* dargebracht wurden. Vergl. Livius I. 10. Florus I. 1. Propertius IV. 10, 23. 40 ff. Ovids Fasten I. 201. Eine Familienmünze der Claudier aus der letzten Zeit der römischen Republik zeigt auf der Rückseite (mit der Umschrift: *Marcellus Cos. quinq.*) den Tempel des Jup. Fer., zu welchem der Konsul Claudius Marcellus ein Siegeszeichen (*tropaeum*) bringt.

Ferg, Franz de Paula, geb. zu Wien 1689, erlernte das Zeichnen bei seinem Vater Pankraz und erhielt die weitere Ausbildung durch Josef Orient und Hans Graf. Er malte Landschaften und Volkstücke. Seine Gemälde sind aber selten, denn er arbeitete sehr langsam und wurde oft durch häuslichen Unfrieden gestört. Gramerfüllt verliess er Wien, hielt sich einige Jahre in Dresden (wo er die Landschaften Alexander Thielens staffirte), dann in Braunschweig auf, und begab sich zuletzt nach England, wo er wohl seiner künstlerischen Tüchtigkeit halber geschätzt und gesucht wurde, aber doch in Armuth starb (zu London 1740). Die Wiener Gall. besitzt von ihm zwei auf Kupfer gemalte Jahrmärkte. Jedes diese

Bilder hat 2 F. 6 Z. Breite bei 1 F. 10 Z. Höhe; das eine schildert einen vielbesuchten städtischen Markt, wo in der Mitte eine Schaubühne errichtet ist, wogegen der Hintergrund etliche antike Trümmer zeigt. Mehre Fergsche Landschaften auf Kupfer sieht man in der Dresdner Gall. In diesen Bildern findet man seine Lieblingsfigur, den Marktschreier auf der Wanderbühne, wiederholt.

Ferguson, William, ein in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. blühender Stilllebenmaler, von dem man im Berliner Museo ein tüchtiges mit Namen und dem Datum 1610 bezeichnetes Stück antrifft. Man sieht hier auf einem Steintische eine Jagdtasche, ein Jägerhorn und zwei Vögelchen; ein andres Paar Vöglein und ein Rebhuhn hängen von einem Haken herab; der Hintergrund zeigt eine Säule und einen Vorhang. Gemälde auf Leinwand, hoch 1 F. 11 Z., breit 1 F. 7¼ Z.

Feria bedeutet im kirchlichen Latein einen Ruhetag oder Festtag. Der Sonntag (*dies dominica*) heisst daher *feria prima*, der Montag *feria secunda*, der Dienstag *feria tertia* etc.

Feriolus (in französischer Schreibung *Féréol*) war ein frommer Priester, der einst einen Delinquenten vom Galgen losbat. Er wollte sich für den Verbrecher hängen lassen, was man auch annahm, aber er war unhängbar, da seine Schlinge immer zerriss. Diesem Umstande verdankte er seine Aufnahme in die Heiligensippe. Die (sehr seltnen) Darstellungen zeigen ihn stehend neben dem Galgen, mit einer zerrissenen Kette in der Hand. Ein Aetzblatt vom Maler Charles Natoire z. B. schildert die Féréolmarter.

Fernbach, Fr. Xaver, kön. Conservator zu München, ist 1793 zu Waldkirch bei Freiburg im Breisgau geboren und entstammt einer alten in Siebmachers grossem Wappenbuche Fehrenbach genannten Familie. Lange setzten sich seiner Neigung zur Kunst hemmende Verhältnisse entgegen, denn erst in seinem 23. Lebensjahre (1816) trat er als Zögling in die Münchener Akademie ein. Um die Fortsetzung seiner Studien zu sichern, musste er jahrelang die mannigfachsten und entgegengesetztesten Gegenstände ergreifen, was die gute Folge für ihn hatte, dass er in den verschiedenartigsten technischen Erzeugnissen eine grosse Gewandtheit und praktische Fertigkeit erreichte und zu erfinderischem Nachdenken veranlasst ward. Er erkannte bald, dass die Malerei grade im Technischen und Materiellen noch der wesentlichsten Verbesserungen bedürfe und dass hier besonders die Chemie als Vermittlerin auftreten müsse. Nach vielen Bemühungen erfüllte sich endlich sein sehnlichster Wunsch auf der Landshuter Hochschule die Vorlesungen des Hofraths (nachherigen Oberbergraths) Fuchs über Chemie, Mineralogie und andre fisikalische Wissenschaften zu hören. Dann hörte F. zu München 1826 einen Kurs über Chemie beim Hofrath Dr. Vogel, sowie späterhin beim Professor Dr. Kaiser, und besuchte anderthalb Jahr lang die Wiener polytechnische Schule, wo Prof. Meissner die chemischen Vorträge hielt. Als erste Frucht seiner gewonnenen Erfahrungen und Kenntnisse erschien 1834 die Schrift über Kenntniss und Behandlung der Oelfarben. Seine chemischen Forschungen mit der Ausübung der Malerei verbindend, gewann Fernbach übrigens durch Studium der Kunstschätze Baierns sowie durch Umgang mit Münchens bedeutenden Kunstkräften die würdigste Ansicht von der Kunst und eine ziemlich umfassende Bekanntschaft mit ihren Werken. So vorbereitet verfasste er für Künstler und Kunstfreunde das schätzbare Lehr- und Handbuch über die Oelmalerei, welches 1843 in der liter.-artist. Anstalt zu München herauskam. (Dies jedem Oelmaler ebenso ungewöhnliche als erwünschte Kenntnisse und Erfahrungen darbietende Buch zerfällt in fünf Abschnitte; der erste, als Einleitung dienende, enthält Betrachtungen über die Malerei nach den verschiednen Epochen und Ländern; der zweite handelt vom Malen, der dritte von den Farben und dem Oele; der vierte umfasst einen kurzgehaltnen Ueberblick der Geschichte der Malerei, und im fünften führt Fernbach die verschiednen Techniken der Malerei auf. Entschieden spricht sich F. im Hinblick auf das jetzt so beliebte Prächtigmalen für eine zwar schöne und reine, aber zugleich naturgemässe Malerei und Farbengebung aus. „An einem Bilde“, schreibt er, „sollen nicht die Farben, sondern der innere Kunstwerth anziehen und nur dieser bewundert werden; jene sollen nur dazu dienen, dem Gemälde einen eigenthümlichen höhern Reiz zu verleihen.“ Und an einer andern Stelle spricht er die nicht minder beachtenswerthe Mahnung aus, dass es für Alle, die als Leiter und Vorbilder an der Spitze des heutigen deutschen Kunstlebens stehen, dringende Pflicht sei den übermässigen Hang zur bunten und grellen Farbe, deren unbedingte Anwendung selbst auf die Architektur und Skulptur als ein unheilvoller Vorbote des sinkenden Geschmacks erscheine, mit Nachdruck aus den edleren Hallen der Kunst zu verbannen. Sehr schätzbar sind im zweiten Abschnitte dieses Lehrbuches die Warnungen und Rathschläge bei der Farbenmischung, wo mancher geübte Maler

noch lernen wird. Der beiweitem werthvollste Theil des Buchs ist der dritte, von den Oelen und Farben handelnde Abschnitt. Die Herstellung eines reinen Oeles, die Bereitung durchaus zuverlässiger Farben gibt Fernbach hier als Ergebniss vieljähriger Forschungen und vielfältiger Prüfungen den Malern in die Hand, und damit zugleich die vorzüglichsten Mittel gegen das sonst unvermeidbare Verderbniss ihrer Werke. Dies ist denn auch die weiterreichende Bedeutung des Buchs für Farbenfabrikanten, welche auf diese Weise zu eigenem und zu des Künstlers Vortheil über ihre eigentliche Aufgabe belehrt werden. — Dass dieses in das Atelier eines jeden Oelmalers gehörende Buch neben so sehr vielem Guten auch manches zu Berichtigende enthält, braucht nicht geleugnet zu werden. Als Wiederholung eines alten Irrthums ist es zu bezeichnen, wenn Fernbach S. 23 die verschiednen Farbentinten der Maler aus einem verschiedenartigen Sehen der Natur herleitet. Ein Recensent Fernbachs sagt hierüber in Nr. 48 des Kunstblattes 1845: „Erscheint, wie der Verf. meint, dem Einen eine Stelle in der Natur röthlich, die der Andre bläulich sieht, so erscheint ihm doch die Farbenmischung auf der Palette und auf der Leinwand, die jene Stelle wiedergeben soll, auch ebenso röthlich, wie dem Andern bläulich, und wenn ein Jeder es abbildet, wie er es sieht, wird das Ergebniss dasselbe sein, das Abbild mit dem Urbilde übereinstimmen, da röthlich in der Natur einem und demselben Auge nicht bläulich im Bilde sein kann.“ Ferner wird Widerspruch erhoben gegen den Rathschlag auf S. 45, wo F. eine warme Untermalung empfiehlt und es für schwer erklärt, auf einer kalten Unterlage reine und durchsichtige Töne hervorzubringen, während kältere Töne nachgehends leicht wieder angebracht werden könnten. „Dagegen muss“, schreibt der Rec. im gen. Bl., „in Uebereinstimmung mit den geprüftesten Techniken älterer und neuerer Meister diejenige Methode als die vorzüglichere empfohlen werden, welche Klarheit, Durchsichtigkeit und Wärme durch kalte Unterlage und warme Uebermalung zu gewinnen lehrt. Warm auf warm macht brandig und kalt auf warm leicht trübe. Es versteht sich, dass hiemit die ohnehin rasch verflogene Extravaganz des Untermalens grau in Grau nicht in Schutz genommen wird.“ Endlich wird der Fernbachschen Ansicht vom Uralter der Oelmalerei S. 277 ff. widersprochen. Das Oel auf dem Madonnenbilde Guido's von Siena in der Dominikanerkirche daselbst gehört einer spätern Restauration an und ist grade so nichtsbeweisend für Altitalien als die Geschichte der Oelbaumpflanzung Minervens für Altgriechenland. Man mag wohl hie und da Oel bei Farbenaufträgen verwendet haben, aber auf einzelne unsichere Spuren hin kann doch die Kunstgeschichte von keiner Oelmalerei vor den Zeiten der Eycks reden.) Im Jahre 1845 liess Fernbach in dems. Verlage sein zweites wichtiges Lehrbuch über die von ihm erfundene enkaustische Malart erscheinen. Schon 1829 hatte F. mehre Gemälde nach seiner enkaustischen Weise auf Mörtelgrund zu Stande gebracht, welchen Versuchen andre im J. 1832 folgten. Grossartige Anwendung fand die Fernbachsche Enkaustik durch den Prof. Julius Schnorr zu München, der mittels dieser Technik die das Leben der drei grossen deutschen Kaiser (Karls des Grossen, Friedrichs I. und Rudolfs von Habsburg) schildernden Wandgemälde im Saalbaue der Residenz ausführte. (Näheres über diese neue Malart und ihre Anwendung s. in den Art. „Malerei“ u. „München.“) Fernbachs jüngste Publikation besteht in dankenswerthen Kunstbemerkungen auf einer Reise durch Schwaben, welche 1847 theils im Kunstblatte zum Morgenblatt, theils in der Beilage zur Augsburger allg. Zeitung abgedruckt worden sind.

Fernkorn, Bildhauer zu Wien. Man kennt von ihm z. B. eine Reiterstatuette des Erzherzogs Karl, welche 1847 in der Holtenbachschen Giesserei und Ciselirwerkstätte gegossen und bearbeitet ist.

Fernow, Karl Ludwig, geb. 1762 zu Blumenhagen in der Uckermark, gest. 1808 als Bibliothekar der Herzogin Amalie zu Weimar, hat sich als Kunstschriftsteller in dem bekannten Werke bewährt, das unter dem Titel: „*Römische Studien*“ in drei Bänden zu Zürich 1806—8 erschien. (Mit Canova's Bildniss von Lips.) Gleichzeitig kamen daselbst heraus: die Schrift *über den Bildhauer Canova und dessen Werke* und das *Leben des Künstlers A. J. Carstens* (mit Bildniss) als Beiträge zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Fernow befand sich zu Rom in den Jahren 1795—1803. Ihm war Carstens ein väterlicher Freund, den er indess schon 1798 durch den Tod verlor.

Feronia, eine altitalische Göttin, welcher zwei Tempelhaine — der eine am Sorakte bei Capena in Etrurien, der andre 3000 Schritte von Anxur — gewidmet waren. Von dem sehr reichen Heiligthume am Fusse des Sorakte sprechen Dionys von Halikarnass, Strabo, Livius und Silius Italicus. Das der Feronia hier gefeierte Fest hatte allmälig immer grössere Volksmengen herbeigerufen und war bald als ein bedeutendes Mittel zum Handelsverkehr benutzt worden, wodurch am Ende ein grosser Markt-

flecken entstand. Weil bei diesem Feste der F. besonders Frühfrüchte dargebracht wurden, weil Reinigungsopfer und Feuerproben stattfanden (überhaupt Gebräuche wie bei den Luperkalien), und weil ferner mit F. zugleich Soranus verehrt ward, gilt die Göttin Einigen als eine Erdgöttin oder unterirdische Gottheit, welche mit der Proserpina zusammenstimme. — Im Feroniatempel zu Anxur (Terracina) erhielten Sklaven die Freiheit unter dem Ceremoniell der Abscheerung ihres Haupthaars. Laut Livius schossen die Freigelassnen in Rom Gelder zusammen zu einem Geschenk für die Feronia. Sonach war diese Göttin eine Patronin aller Unfreigebornen, und indem sie dieselben freimachte, auch eine Art Freiheitsgöttin.

Ferrabech, Hans, ein oberdeutscher Bildner, der um 1393 in Bologna thätig war. An der Facciata (Fasade) von San Petronio ist von ihm die Figur des Paulus und in der ersten Kapelle daselbst die Madonna della Pace (Friedensmarie).

Ferrabosco, Girolamo, Zeit- und Kunstgenosse von Pietro della Vecchia, Pietro Liberi und Guglio Carpione; s. Band III. S. 116.

Ferragus, ein in der Rolandsage auftretender Riese. Wie Turpin erzählt, war dieser Goliath aus Syrien den Sarazenen in Spanien gegen das Frankenheer Karls des Grossen zu Hilfe gesandt worden und hatte im Zweikampfe mehre Helden überwunden, bis endlich Roland ihn, nach einem sonderbaren Streitgespräche über die kristliche und muhammedanische Religion und nach hartem körperlichen Kämpfen und Ringen, durch einen glücklichen Stoss auf den Nabel (die einzig verwundbare Stelle des Riesen) erlegte. Durch diese That erreichte der Ruhm des grossen Heerführers Roland (Rutland genannt in Eginharts *vita Car. M.*) den Gipfel.

Ferrante, ein spanischer Maler, welcher im J. 1505 zu Florenz als Gehilfe Lionardo's da Vinci bei der Ausführung des grossen „Karton des Pisanerkriegs" thätig war.

Ferrara, schöngebaute Hauptstadt einer Delegation im Kirchenstaate, sonstige Residenz der Markgrafen und Herzöge von Este, die als Freunde und Pfleger der Künste und Wissenschaften ihren Namen berühmt gemacht haben. Der Dom daselbst ist ein doppelstyliger Bau romanisch-germanischer Mischung. Der untere Theil seiner Fasade, an dem sich die Jahrzahl 1135 findet, und die äussere Dekoration seiner Langseiten entspricht den Formen des Domes zu Modena; dagegen ist der Oberbau der Fasade in den Formen der Gothik ausgeführt, und zwar bei ziemlich barocker Anordnung. Ohne Zweifel gehört dieser Oberbau dem 13. Jahrh. an. Das Innere des Domes ist modernisirt. Vor Mitte des 12. Jahrh., also aus der Gründungszeit des Domes, datiren die Fasade-Skulpturen von der Hand des *Niccolo da Ficarolo:* eine Darstellung des Weltgerichts, Scenen aus der Leidensgeschichte etc., in welchen etwas mehr Leben, Gedanke und Geschicklichkeit verspürt wird als in den Reliefen der Modeneser Domfasade. Der genannte Bildhauer Niccolo ist derselbe, von dem die Bildwerke rechts am Portal sowie über dem Portale von St. Zeno zu Verona herrühren. Vergl. Joh. Gaye im Kunstblatte 1826, Nr. 77. Bemerkenswerth sind sonst am Aeussern des Ferrareser Doms eine als Madonna verehrte antike Büste (über der linken Seitenthür) und die Statue Alberts von Este als Pilger, der sich als solcher im J. 1390 Sündenablass aus Rom holte. Im Innern ein alter Altar mit Erzstatuen von *Ippolito Bindelli* (um 1450) und *Marescotti;* Gemälde von *Garofalo* (die Apostel Peter und Paul, thronende Mad. mit Heiligen, Auffahrt Mariens), *Bastiano Filippi,* gen. *Bastianino* (das jüngste Gericht mit interessanten Bildnissen), *Cosimo Tura* (eine Verkündung und ein heil. Georg), *Dosso Dossi* etc.; 23 Chorbücher, berühmt durch ihre Miniaturen und beschafft in den Jahren 1471 — 1535 (vergl. die sehr interessanten Urkunden, welche Abt Antonelli, Bibliothekar zu Ferrara, in dem 1845 erschienenen sechsten Bande von Michelangelo Gualandi's *Memorie originali Italiane* mitgetheilt hat). — Kirche S. Francesco mit Hauptbildern von *Garofalo* (heil. Familie, Kindermord, Auferstehung des Lazarus, Gefangennehmung Kristi [*al fresco*], Madonna mit Heiligen) und Grabmalen verschiedner Mitglieder des Hauses Este. — Im Kloster (jetzigen Militärhospitale) S. Benedetto Gemälde von *Dosso Dossi* (Kristus am Kreuze mit Heiligen), *Garofalo* u. A. In der Halle daselbst das Paradies mit dem Engelchor, unter dem sich Ariosto von *Dosso Dossi* malen liess. — In S. Andrea grosses Hochaltarbild von *Garofalo:* thronende Madonna mit Heiligen (angeblich unter Beihilfe Raffaels gemalt). — In S. Maria del Vado Bilder von *Dosso Dossi* (der Evangelist Johannes vor der babylonischen Hure, deren Nacktheit von einem spätern Bolognesen überkleidet worden ist), *Panetti* (Heimsuchung), *Palma vecchio* (Zinsgroschen), *Carpi* (Wunder St. Antons), *Vitt. Carpaccio* (Tod Mariens aus dem J. 1508). Grabmale der Maler Bastianino, Bonone, Dielai, Garofalo und Ortolano. — Ganz besondre Beachtung verdient der Palazzo Ducale, der alte Sitz der Estensischen Herzöge, die es verstanden, durch die Gaben grosser Geister, wie

Ariosto, Tasso u. s. w., deren Verhältniss sich dem ihrigen verflocht, ihrem Hause dauernden Glanz zu geben. Jetzt ist der Palast vom päpstlichen Legaten bewohnt. Das Kastell, wie der Palast auch genannt wird, liegt ziemlich immitten der Stadt, nämlich da, wo sich die Via de Pioppone mit der Via Giovecca kreuzt. Von drei Seiten hat man eine freiere Ansicht und nur an der vierten, wo der Eingang über eine Zugbrücke führt, bilden näherliegende Gebäude eine engere Strasse. Nach dem Bedürfniss jener Zeit ist der Palast als Veste angelegt, daher er von vier Thürmen an den Ecken flankirt wird. Sonst war er auch von Wall und Graben umgeben. Sehr im Widerspruche mit diesem baulichen Karakter steht alles das, was daran erneuert und ausgebessert ist. An der Mauer über dem äussern Thore zeigt man drei Freskobilder von *Benvenuto Tisio* (*Garofalo*); am Wenigsten hat die Madonna in der mittlern Mauervertiefung gelitten, während die beiden andern ganz zerstört sind. Der herzogl. Palast wurde, wie Frizzi in seinen *Memorie della storia di Ferrara* berichtet, nach 1554, wo eine heftige Feuersbrunst den grössten Theil der Zimmer und fast sämmtliche Dächer des Kastells verzehrte, durch Herkules II. erneuert. Der Herzog begnügte sich nicht mit der Restauration der Zimmer, sondern fügte auch vieles Neue zum Palast, unter andern auch den Garten über der Küche und die elegante Loggia, welche die Aussicht auf diesen Garten hat. Jetzt ist die Loggia geschlossen und durch eine Vorderwand zu Zimmern umgeschaffen. (Eine Ansicht des Palastes stach nach G. Alghisi's Zeichnung D. Pellegrini detto Tibaldi in zwei Platten in qu. Imperialfolio.) In den aus der sonstigen Loggia gebildeten Sälen und Gemächern befinden sich die berühmten Fresken der Gebrüder Dossi. In drei Sälen sieht man diese *preziosissime pitture,* welche *Dosso* und *Giovan Battista Dossi* seit 1554 schufen. Im Aurorensaale schaut man die prächtigen Deckenbilder: Aurora auf ihrem Wagen, Helios auf dem seinigen etc. Im anstossenden längern Saale, wo wie in den übrigen Räumen die architektonischen Verhältnisse glücklich beachtet sind, ist ebenfalls die Decke am Reichsten geschmückt. Besonders artig und heiter ist ein *en Grisaille* gemalter Fries, der unter dem Sims herläuft. Er stellt geflügelte Kinder (*Putti*) in gar mannigfachen und sehr anmuthigen Stellungen (im Wettlauf begriffen) dar. Zur Abtheilung der verschiednen Gruppen sind Meter angebracht, was eine sehr gute Wirkung macht und die Ermüdung vermeidet, welche sonst leicht ein langer Zug von Gestalten dem Auge bringt. Alle diese Bilder sind mit grünlich grauer Farbe auf Goldgrund ausgeführt, dessen Glanz harmonisch abzustimmen nicht unterlassen ist. (Aehnliches wiederholte *Dosso* im Ferrarer Dome mit gleich angenehmer Wirkung.) Zwischen den Deckenverzierungen sind die freien Räume für bildliche Vorstellungen von grösserer Bedeutung benutzt, welche von ihnen eingerahmt werden. Die Anordnung dabei ist einfach und dem Auge leicht fasslich. Gegen die beiden Enden der Decke nehmen je zwei gegen einander gekehrte längliche Vierecke ihren Raum ein. Die Mitte, wo man den Haken für Kronleuchter oder Ampel anzubringen gewohnt ist, wird durch kleinere Arabesken rund eingefasst, und diesen mittlern Kreis füllen tanzende Figuren aus, die hinsichtlich des Geschmacks und der Zeichnung zu den besten dieser Malereien gehören. Noch vollendeter wie bei der Eos im Aurorensaale erscheint hier in der Gewandung die Linie der Bewegung behandelt, ohne Spur von Manier und lobenswerth bis ins Einzelne durchgeführt. Leider haben diese Stellen der Decke schon gelitten, daher man nur dringend wünschen kann, recht bald durch einen tüchtigen Abzeichner genaue Nachbildungen davon zu erhalten. Von originellster Erfindung ist eins jener vier länglichen Bilder, welches ein Bacchanal vorstellt. Es ist gleich den übrigen, wie der gegebne Raum es erfordert, im Basreliefstyl componirt. Wie oft schon die bildenden Künste diesen Gegenstand als Aufgabe der Darstellung behandelten und mit Glück lösten, so schuf doch Dosso, seinem Naturell sich willig hingebend, in frischer Laune eine ganz neue Darstellung. Wir sehen hier die Seitenansicht einer Trinkhalle, die in leichter Säulenstellung zur Verdachung emporstrebt, mit kranzgeschmückten Giebeln und Simsen zur Begehung eines heitern Festes aufgeputzt. Innerhalb dieser Halle aber sind eine Anzahl Männer verschiedenen Alters zum Genuss der Gaben versammelt, welche ihnen der Gott in reicher Fülle spendet. Wie der Styl nun vollkommene Enthüllung menschlicher Körperform als höchste Aufgabe der Kunst feststellt, so zeigt sich diese aufs Günstigste dadurch gelöst, dass bei den mannigfachen Stellungen der auf Weinschläuchen sitzenden Trinker gleichzeitig Handlung und Leben die gesonderten Gruppen verknüpft. Für die Farbengebung wurden die einfachsten Mittel verwendet, und Alles mit wohl überdachter Mässigung zu den übrigen Beiwerken des Plafonds abgestimmt. Dadurch wurde denn zuvörderst erreicht, dass das Plastische der derbgebildeten Gestalten auch auf beträchtliche Entfernung noch erkennbar bleibt, wobei zugleich der einfarbige braune Grund für die

Tinten des Fleisches als wirksamste Unterlage dient, und Alles ohne Verwirrung für das Auge sich in befriedigender Harmonie auflöst. — Es ist auffallend, dass hier mehr als irgend sonst bei Meister Dosso jener Geschmack durchblickt, welcher sich aus der Raffaelischen Schule herleiten lässt, und durch die Wandverzierungen der wieder aufgefundenen antiken Thermen aufgekommen, als eine eigene Gattung der Malerei (Grotesken) sich lange Zeit nicht nur in Italien erhielt, sondern auch von dort aus zuerst nach Frankreich durch Primaticcio und Rosso verbreitet hat, wo wir ihn, wie deren Umbildung ihn gestaltete, wiederum heutzutage als Renaissancestyl bezeichnet, in Aufnahme kommen sahen. In der ursprünglichen Reinheit findet man diese Verzierung wohl noch nicht glücklicher angewendet als in dem eben beschriebenen Bilde, wo die freie künstliche Architektur in ihren einzelnen Theilen ganz den Bädern des Titus entlehnt, die vollkommenste Wirkung macht. Weniger ist dieses schon der Fall bei dem Bilde der gegenüberstehenden Seite, von gleichem Raum und Grösse: welches in ähnlicher Anordnung eine Palästra vorstellt. Wenn auch nicht so originell als ersteres, so gehören doch beide zu den vorzüglichsten Arbeiten Dosso's innerhalb dieses Palastes. — Wo der Malerei die Aufgabe gestellt wird, architektonische Räume auf diese Art zu verzieren, da ist eine symmetrische Eintheilung gewissermaasen nothwendiges Gesetz. Man kann sagen, dass sie am Befriedigendsten gelöst sei, wenn die ihr zugemessenen Räume mit Gedanken ausgefüllt wurden, welche statt unter dieser Fessel zu leiden, vielmehr zu grösserer Freiheit, zu sichererm Schwunge sich durch sie entbanden. Und um so trefflicher hat Meister Dosso es verstanden, durch sein Werk uns zu erfreuen, dem es gelang, die Stimmung eines leicht vollendenden Schaffens, in welchem alles zur Erscheinung Kommende wie von selbst sich gestaltet, in den Beschauer überzuführen. Ja es würde vollkommen bei diesem Gemälde der Fall sein, könnte man von der Ausführung, die oft sehr ungleich ist, dasselbe sagen. Diese Bemerkung bestätigt sich an den Arbeiten des folgenden Saales, der nach seiner vormaligen Bestimmung die *Sala del gran Consiglio* heisst. Die daselbst erhaltenen Fresken sind zwar in ähnlicher Weise angeordnet, da aber auch hier wieder Gegenstände gleichen Inhalts zum Vorwurf genommen und dennoch mit minderem Glück behandelt sind, obschon sie im Einzelnen kecke und launenhafte Motive offenbaren, so hegt man die Ansicht, dass sie von Giovan Battista Dossi, der laut Vasari im Wetteifer mit seinem Bruder Dosso Dossi hier malte, beschafft sein mögen. (Vergl. Ludwig Schorns Kunstblatt 1841, Nr. 74 ff.) Ausser den besprochenen drei Sälen ist noch ein Kabinet mit einem mehr landschaftlich gehaltnen Bacchanal vorhanden. An diesem jetzt sehr verdorbnen Fresko hat *Tizian* mitgearbeitet. — — Im Palazzo del Magistrato, wo die Ariostische Akademie ihre Sitzungen hält, sind Gemälde von *Garofalo* (die zwölf Apostel, das Gebet am Oelberge, Auferstehung Kristi und Ausgiessung des heil. Geistes), *Cosimo Tura* (Marter eines Heiligen), *Dosso Dossi* (Arche Noa's), *Agostino Caracci* (das Manna in der Wüste), *Guercino* (St. Bruno), *Ortolano, Bastiano Filippi* u. A. — Im sogen. diamantnen Hause (das nach der äussern Bekleidung durch fasettenartig behauene Steine so benannt wird, sonst Palatina Villa d'Ercole), eine öffentliche, aber nicht bedeutende Gallerie, deren Hauptschatz das grosse aus dem Refektorium der Ferrarer Andreaskirche 1841 durch Pellegrino Succi abgelöste und auf Leinwand übertragene Fresko bildet, worin *Garofalo* den Sieg des neuen Bundes über den alten gar seltsamlich versinnbildet hat. — In der Vorhalle des Studio publico einige interessante Antiken, z. B. das griechische Grabrelief einer Hippodameia, der Cippus eines P. Pubius und der kolossale Sarkofag, den eine Aurelia Eutychia ihrem syrischen Gemahl weihte, mit dem sie 43 Jahre zusammengelebt hatte. Ebendaselbst eine reiche Münzsammlung. In der Bibliothek das Denkmal Ariosto's mit den seit 1801 aus S. Benedetto hieher versetzten Gebeinen des Dichters; eine vollständige Sammlung aller von Ferraresen geschriebnen Bücher, 900 Handschriften, die jedoch nicht über das Ende des 13. Jahrh. hinaufreichen; Chorbücher mit Kleinmalereien des 15. Jahrh.; Ariostische Handschriftstücke vom Orlando furioso; Tasso's Handschrift vom *Gerusalemme liberata* mit Noten, woran der Dichter im Gefängnisse geschrieben; auch handschriftliche Kerkersonette Tasso's; Guarini's Manuskript vom *Pastor fido;* Ariosto's Armsessel und Tintenfass. — In der Biblioteca Costabiliana funfzig grösstentheils italische Handschriften, darunter das für die Kunstgeschichte Italiens in ihrem ganzen Umfange als eine der vorzüglichsten Quellen anzusehende Werk des gelehrten Ferraresen Abbate Girolamo Baruffaldi: *le Vite dei Pittori e Scultori Ferraresi.* (Nach fast hundert Jahren seiner Abfassung wird dies Werk, auf welches Lanzi und Tiraboschi aufmerksam machten, jetzt durch Domenico Taddei zu Ferrara veröffentlicht. Die in Darstellung und Urtheil durchaus

gediegene Arbeit Baruffaldi's erscheint in zwei Grossoktavbänden von je 500 Seiten und erhält als schöne Zugabe die Originalporträts der ältern Ferraresischen Meister in meist noch unter des Autors Augen entstandenen Holzschnitten.) — Haus des Ariost, ein Renaissancebau vom J. 1510 mit Inschrift; vergl. den Art. Ariosto. — Gefängniss Tasso's, wo man vom Fenster aus den Thurm des herzogl. Palastes sehen kann, welcher der Leonora von Este zur Wohnung diente. Vergl. Valery's *Voyage en Italie VII.* 14., vornehmlich aber die aus neu aufgefundnen Aktenstücken berichtigte Geschichte des Verhältnisses Tasso's zu den Estensischen Prinzessinnen Lukrezia und Eleonore in den 1840 zu Leipzig erschienenen „Römischen Briefen eines Florentiners" (Alfred Reumonts) II. 238 ff. — Ueberflüssiges Denkmal Tasso's auf einem öffentlichen Platze.

Ferrareser Schule, s. den Abschnitt „Malerei" im Art. Italische Kunst. — Ferrareser Schulbilder in der Dresdener Gallerie, s. B. III. dieses Lex., S. 87—89.

Ferrari, Bartolommeo, ein Venediger Bildgiesser, gest. 1844. Von ihm die schöne nach Canova's Modell geschaffene Bronzegruppe der Pietà in der Rundkirche des Dorfes Possagno bei Venedig, wo Canova sich sein Grabmal stiftete.

Ferrari, Francesco, ein von Rovigo gebürtiger Maler, dessen Leben in den Zeitraum von 1634—1708 fällt. Er bildete sich zu Bologna, wo er sich an Gabriel Rossi anschloss, und blühte später zu Ferrara. In St. Petronio sieht man von ihm eine Sebastiansmarter, andre Geschichtbilder in Kirchen Ferrara's. Seine übrigen Bilder sind alle unter Rossi's Einflusse entstanden; es sind Architekturlandschaften mit historischer Staffage. Er erreichte Rossi freilich nicht in der Grossheit des Styles, übertraf diesen jedoch in Färbung und Rundung.

Ferrari, Gaetano (Kajetan), ein Venediger Bildhauer aus Canova's Schule, der in seinen Statuen, Büsten und Basreliefs grosse Gewandtheit als Marmorbehandler zeigt. Seinen Gestalten wird übrigens kräftiger Ausdruck nachgerühmt.

Ferrari, Gaudenzio, geb. 1484 zu Valduggia in Piemont, gest. 1550 zu Mailand, ein kräftiger und sehr fruchtbarer Meister, der eine Sonderstellung in der lombardischen Schule einnimmt und zu den grössten Koloristen im Fresko zählt. Sein erster Lehrmeister war ein sonst nicht weiter bekannter Maler Stefano Scoto zu Mailand. Hier bildete er sich an den Werken Lionardo's da Vinci; dann ging er nach Perugia, wo er eine Zeitlang bei Pietro Vanucci (*Perugino*) arbeitete und mit dem nur ein Jahr ältern Urbinaten zusammentraf. Von da begab er sich wahrscheinlich nach Florenz, wo im Sommer des J. 1505 Perugino, Raffael, Lionardo und Michelangelo zusammen anwesend waren. Ins Vaterland zurückberufen malte Gaudenzio seit 1507 viele Fresken im Wallfahrtsorte Varallo. Später besuchte er Raffael in Rom, dessen Schule er sich eine Zeitlang anschloss, indem er sich mit an den Freskoarbeiten derselben (z. B. in der Farnesina und im Torre Borgia) betheiligte. Auf der Heimreise scheint er Parma berührt und Correggio's Fresken studirt zu haben. Seine im nördlichen Italien hinterlassenen Gemälde, meist Fresken, trifft man zu Mailand, Como und Saronno und in den piemontesischen Orten Novara, Varallo und Vercelli. In seinen frühern Werken erscheint er mehr oder minder dem Lionardo verwandt, während seine spätern Arbeiten mehr die Schule Raffaels und seine spätesten selbst Correggischen Einfluss erkennen lassen. Was den Gaudenzio von seinen Zeitgenossen bestimmt unterscheidet, ist ein gewisser fantastischer Zug, der ihn zwar hie und da zur Manier führt, aber auch zur Entfaltung eigenthümlicher Schönheiten drängt. Seine bekanntesten Schüler sind Bernardino Lanino von Vercelli und Andrea Solario (del Gobbo).

Hauptwerke zu Mailand. In Sant' Ambrogio neben einem Seitenausgange ein Gemälde von höchster Auszeichnung: der vom Kreuz genommene Leichnam des Heilands, hinter ihm die Madonna, zu beiden Seiten die zur Scene gehörigen Männer und Frauen, — alles mit einer so seltenen Grösse und Macht entworfen, und mit so vollendeter Meisterschaft ausgeführt, dass der Urheber sich in diesem Werke unbestreitbar neben Lionardo und Raffael stellt. — In der Madonna delle Grazie eine Geisselung Kristi vom J. 1542, Gaudenzio's letztes grösseres Werk, welches einen nicht minder kecken michelangelesken Geist offenbart. — In der Brera mehre aus Sta. Maria della Pace stammende Fresken marianischen Inhalts, worunter besonders drei zusammengehörige Bilder aus der Geschichte der Marienältern von bedeutenden Vorzügen und sehr eigenthümlichem Reize sind. Daselbst auch ein Staffeleibild: die Marter der heil. Katharina, grandios und höchst lebendig, ein Werk freiester Meisterschaft.

Zu Vercelli Fresken in der Offerokirche, darunter eine grosse Kreuzigung von bewundernswürdiger Karnation an dem Kristus und den beiden Schächern. Es ist hier eine Zartheit und Klarheit des Fleisches im Fresko erreicht, welche von den

heutigen Freskomalern als Muster studirt zu werden verdiente. Das Ganze ist grossartig, wunderschön komponirt, zumal die engelumgebene Gruppe der Gekreuzigten; die ganze Anordnung ist der Form des Bildes nach aufstrebend, die Reiter mit ihren Lanzen, welche zu den Leidenden emporstarren, bilden den Uebergang zu den zu Fusse stehenden Gruppen, unter welchen vornehmlich die Gottesmutter, ohnmächtig in die Arme der Freundin sinkend, hervortritt. Dies Bild, sehr gut erhalten, wundervoll in Farbe, ernst in Wirkung, leidet nur an dem Fehler, dass mehre Figuren mitten durchschnitten sind. — Im Chore ders. Kirche ein Hauptwerk Gaudenzio's in Oel: Maria mit dem Kristkind unter einem Orangenbaume sitzend, in dessen Zweigen sich Englein schaukeln. Die neugierig ausschauenden Kindengel, lieblich wie Amoretten, scheinen so heiter gestimmt zu sein durch die Musik, welche ihre kleinen Gefährten zu Füssen der Madonna dem Kristkindlein vorspielen, daher denn auch dieses so heiter die umstehenden Heiligen anschaut (zur Rechten den Täufer Johannes mit dem Lamm auf den Armen und den grossen stabgestützten Jesusträger St. Kristof, zur Linken den alten Josef und den Bischof Eusebius, den Schutzpatron von Vercelli). Die Gestalten alle sind lebendig plastisch, schön gezeichnet und meisterhaft kräftig und warm kolorirt, so dass man sagen möchte, es herrsche eine heidenfrische Gesundheit in diesem Bilde. Bei all der scharfen und graziösen Zeichnung fällt unangenehm nur der starke Bruch unter dem Knie des grossen Kristof auf, wodurch Gaudenzio grosse Kraft in scharfer Muskulatur hat ausprägen wollen, aber in fatale Uebertreibung gefallen ist. (Vergl. Friedrich Ostens Bericht über die Verceller Bilder in Nr. 100 des Kunstblattes 1845.)

Zu Varallo in der Wallfahrtskapelle die grosse Darstellung des Opfertodes Kristi, wo sich Gaudenzio zugleich als Bildner gezeigt hat. Die Hauptfiguren nämlich sind plastische Arbeiten mit naturgemäser Bemalung. Dahinter sind dann die Wände *al fresco* ausgeschmückt mit einer bedeutenden Menge zuschauender und andrer Nebenfiguren; die Weibsbilder erscheinen in schöner, an den milden Lionardisten Luini erinnernder Weise, die reitenden Kriegsleute in fantastischem Ritterkostüm, manche Gestalten jedoch etwas gespreizt und naturalistisch. Am Gewölbe achtzehn klagende Engel, die zum Theil von herrlichstem Ausdrucke sind. — Im Minoritenkloster 21 Freskodarstellungen der Leidensgeschichte, vom J. 1510 an gemalt, und eine Madonna mit Heiligen in sechs Abtheilungen, alles in mehr oder minder Lionardesker Weise. — In Sta. Maria di Loreto bei Varallo ein Lünettenbild mit der Kindesanbetung, nach 1527 gemalt und mehr an die raffaelische Schule erinnernd.

Zu Saronno bei Mailand: die Engelglorie in der Kuppel dasiger Kirche. Die untern Engel sind gross und bekleidet, die obern erscheinen als nackte Flügelknaben; manche von hoher Schöne und Freiheit, andre sehr manierirt. Man erkennt in diesem Engelfresko theils noch einen Nachklang der Lionardischen Art, theils aber auch einen Einfluss der Kunstweise Correggio's.

In der Turiner Gallerie fünf Oelbilder. Sehr alterthümlich im Styl, aber voll Leidenschaft in Bewegung und Mienen ist eine Kreuzigung. Dagegen ist eine Grablegung oder Klage über den todten Kristus ein durchaus vollwiegendes Kunstwerk, das eine ähnliche Verwandtschaft zu Lionardo zeigt wie etwa die Arbeiten von Ferrari's Landsmanne Sodoma. Es hat im Ausdrucke etwas Reflektirendes und ist in Farbe und Modellirung von grosser Wirkung, in Ton und Stimmung ernst und harmonisch. Aeusserst kräftig ist das Bild einer von zwei Heiligen geführten Gemeinde, welche sich zu Kristus, der mit brennender Fackel in den Wolken erscheint, bittend um Abwehr der Pest wendet, wobei Maria und Petrus als Fürbitter Unterstützung gewähren. Eine „Anbetung des Kindes" scheint einer spätern Periode Gaudenzio's anzugehören, dagegen ein Votivbild St. Peter mit dem Donator einer rasch vorübergehenden, wo er den Lichtton der Freskomalerei auch in Oel versucht haben mag.

Im Berliner Museum eine Kindesanbetung, ein ganz ausgezeichnetes Kunstwerk, das freilich nicht den kühnen Geist seiner Fresken, wohl aber einen anmuthigen ghirlandajischen zeigt und sogar deutsche Luft athmet. Knieend verehren das neugeborne Knäbchen Maria, Josef und zwei Hirten, deren einer ein Lamm herbeibringt. Den Hintergrund bildet Landschaft, wo man unter einem Hüttendache Ochs und Esel sieht. (Auf Holz gemalt, 4 F. 1 Z. hoch, 4 F. 5 Z. breit.) Ebendaselbst das Bildniss eines Jünglings mit rothem Federhut, im Harnisch, worüber er einen grünen Mantel trägt. Mit der Rechten zeigt er auf die an einem Schilde befindliche Chiffre *s. a.* Grund dunkel. (Gleichfalls auf Holz; hoch 1 F. 8 Z., breit 1 F. 4 Z.) Beide Bilder rühren aus der Solly'schen Sammlung. — Dresden, München und Wien

besitzen, soviel uns bekannt, nichts von Ferrari. Dagegen findet sich im Pariser Museum eine Heilandsgeburt.

Gestochen haben nach Gaud. Ferrari: *Jean Bapt. Poilly* (die Verehrung des neugebornen Kristkindes, ein für Crozats Werk geliefertes Bl. in Hochfolio), *Frédéric Hortemels* (die Ergiessung des heil. Geistes, ebenfalls für das Crozatsche Werk), *Giacomo Frey* (das Abendmahl, interessantes Blatt in Grossfolio, 1786 zu Rom gearbeitet), *Bisi* (die Kindesverehrung durch die drei Könige, nach einem Fresko), *Garavaglia* (die Abnehmung vom Kreuze, nach dem Turiner Bilde für das von Roberto d'Azeglio herausgegebene Turiner Galleriewerk) und *Silvestro Pianazzi*. Letzter unternahm die Abzeichnung und den Stich aller Hauptwerke Ferrari's. S. „*le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, dis. ed inc. da S. Pinazzi, dir. e deser. da Gaudenzio Bordiga. Milano* 1835. 36.

de' Ferrari, Gregorio, ein Genueser, dessen Leben in die Zeit von 1644—1726 fällt. Er war Schüler des Fiasella il Sarzana, jedoch in der Folge eifriger Correggianer. Seine Arbeiten sind im Allgemeinen Werke des mit einigem Talent verbundenen Leichtsinns. Er suchte durch Sonderbarkeit zu wirken, war salopp in der Zeichnung und nur tüchtig im Fleischkolorit. Letzteres ist wenigstens seinen Oelbildern nachzurühmen, die im Gegensatz zu seinen Fresken Kraft und Saft in der Färbung haben. Gregorio's früheste Bilder findet man in der Universität zu Genua, und zwar im Saale der Filosofie: Apollo mit den Musen, Plato mit seinen Schülern und Aristoteles. Er arbeitete auch im Palazzo Balbi. Ferner soll er zu Turin und in Marseille gepinselt haben.

de' Ferrari, Lorenzo, der Sohn des Gregorio de' F., gest. als Abbate zu Genua 1744 (im 64. Lebensjahre). Nach dem Unterrichte bei seinem Vater scheint er in Rom gewesen und dann den Correggio zu Parma studirt zu haben. Lanzi nennt ihn stark im Fresko und ausgezeichnet in Monochromen. Lorenzo erreichte besser als sein Vater die Correggische Anmuth, war auch glücklicher in den Verkürzungen und richtiger in der Zeichnung. Ueberhaupt gilt er als ein vorzüglicher Meister unter den Genuesern, und Lanzi rügt nur, dass er im Streben nach Zartheit oft der Mattheit verfallen sei. Seine besten tintenkräftigsten Fresken sind die, welche er im Wetteifer mit Carloni und andern entschiednen Koloristen schuf (z. B. im Palazzo Doria und in St. Matteo zu Genua). Schöne Monochrome führte er namentlich im Palazzo Carego aus, Scenen aus der Aeneide, Arabesken etc. Auch Oelbilder lieferte Lorenzo, der, wie Lanzi erklärt, mehr Verdienst als Namen hat.

Ferrari, Luigi, Bildhauer zu Venedig, einer der bedeutendsten Künstler des heutigen Italiens. Um 1840 war derselbe mit Fabris, Martini, Rinaldi und Zandomenighi bei Ausführung des Denkmals Canova's betheiligt, das dieser selbst für Tizian entworfen hatte. (In Sta. Maria dei Frari.) Seit 1846 sieht man von Ferrari in der Hauskapelle des Grafen Villadarzere ein ausgezeichnet schön in Marmor ausgeführtes Marienbild: die Madonna della Concezione, welche mit über Brust gekreuzten Armen typusmässig auf Halbmond und Schlange steht. An dieses allgemein bewunderte Kunstwerk reiht sich nach Auffassungsweise und Styl die sitzende Marmorgestalt der Melancholie, welche man 1847 in der Werkstätte des Meisters vollendet fand. Gleichzeitig sah man in Ferrari's Atelier das marmorne Standbild des Marco Polo, das den gelehrten Reisenden (mit dem Ruder in der Hand und mit chinesischem Spitzhute auf dem Haupte) uns lebhaft vergegenwärtigt; ferner das sitzende Marmorbild einer lotospflückenden Nymfe, die vortreffliche Marmorstatue eines Gott für den Sieg dankenden David, und die schwierigere, minder befriedigend ausgefallene Gruppe des „Goliath und David." Frühere beifallgekrönte Werke Ferrari's waren: Laokoon (eine andre Scene als die bekannte des klassischen Kunstwerks) und der Hirt mit dem Hündchen (Endymion benannt). Von beiden Bildwerken musste der Meister Wiederholungen für das Museo Tosi zu Brescia schaffen. Diese kamen im J. 1847 zu Stande. Die jüngste Aufgabe Ferrari's betrifft die Ausführung eines Marmordenkmals für den verst. Erzherzog Friedrich von Oesterreich in der Johanniterkirche Venedigs.

Ferrario, Herausgeber eines grossen Kostümwerks, das aber durchaus nicht zu empfehlen ist, indem die Hauptbedingung, unter der einzig und allein ein solches Werk dem Künstler nützen kann, nämlich die Trachten nach möglichst treuen Quellen, nicht modificirt, sondern in ihrer Ursprünglichkeit veranschaulicht zu bringen, bei den meisten Abbildungen unerfüllt geblieben ist. Ferrario's Trachtenbuch bietet soviel Schönes zur Augenweide für das grössere Publikum, dass zu wenig Wahres zum Studium für den Künstler übrigbleibt.

Ferrerius, Vincenz, bei den Italiänern auch *Ferreri* und *Ferrario* geschrieben, war Dominikaner und machte sich hauptsächlich um die Bekehrung der Juden

und Mauren verdient, daher er oft von diesen umgeben dargestellt wird. Sein Tod erfolgte 5. April 1419. Laut der Legende predigte dieser Dominikaner in seinem heiligen Missionseifer so kräftig, dass er über 100,000 Glaubensschwache unter den Kristen, 75,000 Judasse, 8000 Mohamedaner und 4000 religonsbare Taugenichtse bekehrte. Wo unfruchtbare Weiber ihm nahten, machte er dieselben durch Bekreuzung empfänglich. Trat er als Redner auf, so spielte um sein Haupt eine Lichtflamme und er schien beschwingt wie ein Engel zu sein. Gewöhnlich trägt er in der Hand eine Sonne (Symbol des durch die Kristusverkündung für die Heidenwelt anbrechenden Lichtes) mit der Chiffre *IHS* (Abbreviatur des griechischen *IHΣOΥΣ*). Ein Bild von *Domenico Ghirlandajo* im Berliner Museum zeigt ihn in einer Nische stehend, ein Buch in der Linken haltend und die Rechte zum Segnen erhebend. *J. M. Crespi* (*Spagnuolo*, der letzte Meister der Bologneser Schule) stellte den h. Ferreri „mit dem Kruzifix" dar, wie man aus dem Blatte von Lodovico Mattioli ersieht. *Carlo Maratti* gab dem Heiligen „Flügel", vergl. den Stich des Marattischen Bildes von A. Procaccini. Von den abgeschmackten Figuren mit der Sonne auf der Hand sei geschwiegen.

Ferrey, B., Schüler des ältern Pugin, ein sinnreicher Baumeister Englands, der im Style der Tudors schafft. Meist hat er indess sein Talent nur in Privathäusern und überhaupt in kleinen Bauwerken entwickeln können. Uebrigens hat er sich durch seine Beschreibung der Kristkirche in Hampshire (*Illustrations of Christ-Church in Hampshire*) bekannt gemacht, und sein Name findet sich als der eines Zeichners auf vielen Tafeln der „Muster gothischer Architektur" (*Gothic Examples*) und andrer Werke Pugins.

Ferri, Ciro, geb. zu Rom 1634, gest. 1689, war einer der eifrigsten Schüler Peters von Cortona, malte Vieles mit seinem Meister zusammen und vollendete nach dessen Tode die mit ihm begonnenen Arbeiten, z. B. die Fresken im Pittipalast zu Florenz. Sein Grab erhielt er zu Rom in Sta. Maria in Trastevere, wo auch Lanfranco ruht. — In der leichten Erfindung, in der Fruchtbarkeit des Pinsels steht er dem Cortonesen nah; in der Manier ist er wo möglich noch leichtsinniger und wilder. Da seine meisten Aufgaben dem Fresko angehörten, so finden sich Oelbilder seiner Hand seltener. Die Wiener Belvederegallerie hat von ihm einen auferstandnen, der Maria Magdalena im Garten erscheinenden Kristus (auf Kupfer gemalt) und die Münchener Pinakothek eine Flucht der heil. Aeltern nach Aegypten (im 7. Saale). Der bedeutendste Schüler Ciro Ferri's ist *Benedetto Luti*, der sich zu seinem Vortheil als ein gemässigter Nachfolger herausstellt.

Ferrucci, Andrea, s. Fiesolaner Meister.

Ferrugo, Eisenrost.

Ferruminatio bedeutet im Latein die Löthung, wofür die Hellenen den Ausdruck Kollesis hatten. Vornehmlich wird darunter das Anlöthen an Erzfiguren verstanden, welcher Operation Pausanias und Plinius als einer gewöhnlichen Sache gedenken. An Werken sowohl der Frühzeit als der Blütenzeit antiker Giesskunst findet man Haare und freihängende Locken angelöthet. Auch lötheten die Alten Arme, Beine und andre Ergänzungstheile an den Statuen, was sie entweder mit Plumbum (Blei) oder mit demselben Erz thaten, woraus das Uebrige gegossen war. Gleicherweise pflegte man das Silber zu löthen. Das Gold löthete man mit Chrysokolla, welche aus Grünspan (*Aeruca*), Knabenurin und Nitrum bereitet ward.

Ferula cambuta bedeutet im Kirchenlatein wie *Pedum*, *Virgula pastoralis* oder *baculus pastoralis*, den bischöflichen Krummstab.

Fesele, Melchior, der angesehenste Maler zu Ingolstadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. — Von ihm in der Münchner Pinakothek zwei geschichtliche Gemälde: die Belagerung Roms unter Porsenna (eine reiche Composition mit feinen geschmackvollen Gestalten) und Cäsars Eroberung der Stadt Alesia in Gallien (minder bedeutend). In der Moritzkapelle zu Nürnberg: die anbetenden Könige, ein mit Monogramm und 1531 bezeichnetes Bild, das durch maskenhafte geistlose Gesichter von einförmiger grossnasiger Bildung und durch den schweren kalten Ton unangenehm auffällt. Die Architektur ist bereits der italischen nachgeahmt, die Ausführung sehr fleissig. In der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg eine Himmelfahrt der Maria Magdalena, welche zwar ebenfalls kalt in der Färbung ist, aber feinere Köpfe und in der ganzen Ausbildung mehr Gefühl zeigt.

Fessel, s. Kette.

Fesseln um Hals und Arme sind Attribut des heil. Eremiten Theodosius. Ferner erscheint mit Fesseln beschwert der heil. Ignatius Theophorus, Bischof von Antiochia, der im J. 108 zu Rom in der Löwengrube endete.

Fesselstück, Attribut des heil. Benediktiners Adjutor, welcher damit eine Untiefe der Seine stopfte.

Festzug der Panathenäen, Panathenäische Pompa, s. die Art. „Athen“ und „Hellenische Kunst.“

Feti, Domenico, geb. zu Rom 1589, gest. 1624, war Schüler des Luigi Cardi da Cigoli, neigte sich den Naturalisten zu und zeichnete sich namentlich als Parabelmaler aus. Seine biblischen Gleichnisse sind zum Theil wahre Genrebilder, doch weit verschieden von der feinen niederländischen Durchführung. Daneben hat man von seiner Hand so manche alt- und neutestamentliche Vorgänge, mythische und legendarische Scenen, einige reine Volksstücke, einige Bildnisse und Karakterbilder. Feti'sche Parabeln trifft man z. B. in der Dresdner Gall., so das Gleichniss des schuldigen Knechtes, dem sein Herr die Schuld erliess, der aber nicht Gleiches that seinem Mitknechte; das Gleichniss von jenem Herrn, der seine Freunde zum Feste laden liess, die aber unter allerlei Vorwänden die Einladung ablehnten, worauf er die Krüppel und Lahmen zu Theilnehmern seines Gastmahls lud (beide Stücke auf Holz, 2 F. 2 Z. br., 1 F. 7 Z. hoch); das Gleichniss vom Blinden: Kann auch ein Blinder dem Andern den Weg weisen? (Auf Holz, 2 F. 6 Z. br., 1 F. 11 Z. hoch); das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge und das vom verlornen und wiedergefundnen Schafe (auf Holz, in ders. Grösse wie die beiden erstgen. Stücke); das Gleichniss vom verlornen und wiedergefundnen Groschen (auf Holz, 2 F. 1 Z. hoch, 1 F. 7 Z. breit); die Rückkehr des verlornen Sohnes, der auf den Knieen vor seinem Vater liegt und von demselben umarmt wird (auf Holz, nur einen Zoll höher als das vorige Bild); der barmherzige Samariter, der sein Thier mit dem an der Strasse gefundnen Verwundeten belastet (auf Holz, 2 F. 11 Z. breit, 2 F. 5 Z. hoch). Ausser diesen besitzt Dresden noch folgende Stücke von Feti's Hand: den engelbegleitenden jungen Tobias, welcher den seinem blinden Vater heilbringenden Fisch aus dem Wasser zieht; den jungen David mit dem Schwerte und Goliathhaupte auf einer Anhöhe sitzend (Gemälde auf Leinwand, 5 F. 8 Z. hoch, 3 F. 11 Z. breit); die Marter der h. Agnes (die engelumschwebte Heilige knieend auf dem Blutgerüste und himmelwärts blickend, während ein Knecht ihr den Hals entblösst und ein Andrer mit dem Schwerte bereitsteht); St. Sebastian an der Säule mit einem Pfeile im Unterleibe (ganze lebensgrosse Figur auf Leinwand). — In der Belvederegallerie zu Wien: zwei mythologische Bilder (Triumf der Galathea mit Polyfem in der Ferne, sieben kleine Figuren auf Holz; der todte Leander, den die Nereiden aus dem Wasser ziehen, während Hero im Hintergrunde sich von einem Thurme ins Meer stürzt); zwei biblische Stücke (Moses vor dem feurigen Dornbusche auf Gottes Befehl die Schuhe ausziehend, Gemälde auf Leinwand, hoch 5 F. 2 Z., br. 3 F. 6 Z.; die Flucht nach Aegypten in düsterer Landschaft mit einem ermordeten Kinderpaar am Wege, Gemälde auf Holz, hoch 1 F. 11 Z., br. 2 F. 6½ Z.); zwei legendarische Bilder (Katharinenvermählung, wobei St. Petrus Martyr und St. Dominikus der thronenden Maria zur Seite stehn, Gem. auf Leinw. von 7 F. 3 Z. Höhe bei 4 F. 6 Z. Breite; St. Margaretha den besiegten Satan an einem Bande haltend und gen Himmel schauend, woher ein Lichtstrahl auf sie herabfällt, Gem. auf Holz von 1 F. 9 Z. Höhe bei 1 F. 2 Z. Br.) und ein reines Genrestück: Marktplatz mit vielen Figuren, in dessen Vorgrunde unter einem gewölbten Gange ein Schmuckhändler seine Bude aufgeschlagen hat, Bild auf Holz von 1 F. 10 Z. Höhe bei 1 F. 4 Z. Breite. — Im zweiten Saale der Bibliothek zu Mantua das grosse Gemälde: „Kristus, der die Brote an die hungernde Menge vertheilt“, eine der besten Schöpfungen Feti's. — In der Venediger Akademie ein als Melancholie und im Louvre ein als Magdalena bezeichnetes trauerndes Weib, Karakterbild von vortrefflicher Durchführung. — In Castle Howard, beim Grafen Carlisle, ein äusserst lebendiges wirkungsvolles Bildniss.

Fetialen, *Fetiales* (oder *Feciales*), die Mitglieder jener merkwürdigen politischen Priesterschaft des republikanischen Roms, deren Thätigkeit sich zunächst auf Verhandlungen und Erklärungen vor einem Kriege, dann auf den Friedensschluss nach Beendigung des Kriegs und endlich auch auf Ueberwachung des zu erfüllenden Völkervertrags erstreckte. Das Collegium der Fetialen war ein durchaus völkerrechtliches Institut, dessen Hauptaufgabe die Verhütung einer ungerechten Kriegführung sein sollte. Ein paar Jahrhunderte hindurch erfüllte dies Institut wirklich seinen edlen Beruf; später jedoch beschränkte man die Wirksamkeit der Fetialen auf die äussern Formalitäten und Ceremonien bei Anfang eines Krieges, wodurch das ganze Collegium zu einem Blendwerk der römischen Staatskunst entwürdigt ward. Die reichen Lobsprüche, welche die alten Autoren den Fetialen als wahren Richtern der Gerechtigkeit eines Krieges spenden, passen eben nur für die altrepublikanische Periode, wo die Römer noch so tugendhafte Staatsbürger waren, dass sie in Kriegs-

fragen ihrem politischen Gewissen, das sich durch jenes Collegium aussprach, streng gehorsamten. Glaubte die Republik einen Krieg führen zu müssen, so schickte der Senat vorher vier Fetiales an die Grenze des feindlich gesinnten Staats, um den Güteversuch zu machen. Der Wortführer hiess der *Pater patratus*, der zu diesem Zwecke von einem andern Fetial mit Lorber, Myrte und Rosmarin geweiht worden war. Durch die Kräuterweihe ward die ganze Gesandtschaft heilig und unverletzlich. Diese Staatsgesandten trugen wollene Gewänder, wohl auch Kränze und eine wollene Binde um das Haupt. An der feindlichen Grenze angelangt trug der Sprecher als *Nuntius publicus* die Forderung seines Staates mit lauten Schwüren und Anrufen der Götter vor, und zwar dem Ersten, der ihm aus dem Lande begegnete, dann machte er dieselbe Ansprache im Thore der fremden Hauptstadt und wandte sich zuletzt mit gleicher Rede an die feindliche Landesbehörde selbst. Wurden die Bedingungen der Güte nicht bald angenommen, so setzte der Sprecher oder Oberfetial eine Monatsfrist zur Bedenkung, nach deren Ablauf er mit verhülltem Haupte hintrat, die Götter zu Zeugen des erlittnen Unrechts anrief und stracks nach Rom abreiste, wo das Fetialencollegium nun die Gerechtigkeit des zu führenden Kriegs erklärte. Waren Senat und Volk über den Krieg einig, so ging ein Fetial ab, um den Krieg feierlich anzukündigen. Er trat mit einer Lanze an die Grenze, sprach feierlich das „*bellum indico facioque*“ und warf seinen Spiess auf das feindliche Gebiet. — Von der Zeit an, wo die Römer mit dem fernen Auslande Krieg führten, war die alte Art solenner Kriegserklärung nicht mehr möglich. Man beschränkte sich nun auf das Symbolische, kaufte von einem Söldner des Pyrrhus ein Stück Landes beim Bellonentempel am Circus Flamininus, stempelte es zu einem *ager hostilis* (feindlichem Feld) und weihte an dessen Grenze eine Kriegssäule, von wo aus der Speer unter Sprechung der alten Formel sinnbildlich auf jenen Acker geworfen ward. Solche leere Solennität wurde selbst noch unter den Kaisern beobachtet, als die Fetialen nichts weiter mehr als Schatten der frühern Körperschaft waren. — Die andre Hauptgelegenheit, wo die Fetialen eine Rolle spielten, war bei Eingehung von Staatsbündnissen. Bei dieser Handlung mussten mindestens zwei Fetialen, der Sprecher-Fetial (der sogen. *Pater patratus*) und der Kräuterweih-Fetial (der sogen. *Verbenarius*), von beiden kontrahirenden Seiten zugegen sein. Das Schauspiel des Bundesbeschlusses bestand darin, dass der durch die heil. Kräuter geweihte und mit zwei heil. Kieselsteinen vom Kapitol (Symbolen des Zeusischen Blitzes) versehene Sprecher-Fetial im Namen seines Volkes die Treuhaltung des Vertrags beschwur, wobei er namentlich den kapitolinischen Jupiter zum Zeugen anrief. Er schwur, dass sein Volk, sobald es treubrüchig würde, ebenso sterben solle wie das (bei jeder solchen Ceremonie mitbefindliche) Opferschwein, das er bei dieser feierlichen Verpflichtung mit dem einen Steine zu Boden streckte, während er den andern Kiesel mit der andern Hand weit von sich warf.

Fette, Dachfette, nennt man ein mit dem Dachfirst parallel liegendes Holzwerk, das die Sparren, auch die Kehlbalken, tragen hilft und durch Streben unterstützt wird. Liegt die Dachfette auf den Stuhlsäulen auf, so heisst sie Dachstuhlfette.

Fettendach heisst ein Dach, wo auf den Dachbindern aufliegende Fetten statt der Sparren angewandt sind. Erhält das Dach eine Metalldeckung, so wird die Verschalung dazu unmittelbar auf den Fetten angebracht; wird hingegen das Dach mit Ziegeln oder Schiefern belegt, so müssen auf die Fetten noch leichte Sparren in der gewöhnlichen Entfernung kommen, um die Latten aufnageln zu können. Die Fettendächer — auch italiänische Dächer genannt — haben vor den gewöhnlichen Sparrendächern den Vortheil, dass man dazu, je nach der Lastung des Deckmittels, schwächeres Holz verwenden kann, und dass die Eintheilung der Sparren nicht von jener der Balken abhängig ist, sowie auch die Aufschieblinge hier ganz wegfallen. Hat der Dachboden nichts zu tragen, so können die Balken zwischen den Binderbalken auch weggelassen und das ganze Dachwerk von innen frei augenfällig gemacht werden. Dies geschieht oft bei grossen Räumlichkeiten, die lediglich ein Dach bedürfen, z. B. bei Kirchen, Reitbahnen, Exercierhäusern, öffentlichen Tanzsalons, improvisirten Festhallen oder Festsälen etc. Das Innerdach wird dann, wenn die Bestimmung des Gebäudes edel genug ist, mannigfach mit Malerei und Schnitzerei ausgeschmückt, wovon z. B. die Dachstühle der Kirche San Miniato zu Florenz und der Kathedrale zu Messina berühmte Beispiele bieten.

Fettmörtel nennt man den zuviel Kalk und zu wenig Sand enthaltenden Mörtel.

le Feubure, K. Fr., Porzellanmaler zu München; s. *Lefebure*.

Feuchères, Bildhauer zu Paris. Von ihm sieht man am Triumfbogen de l'Etoile das Basrelief, welches die bei der Brücke von Arcole 1796 gelieferte Schlacht schildert, und unter den Frauenstatuen im Garten des Luxem-

bourg das Standbild der Maria Stuart. Im J. 1844 ward Feuchères beauftragt, eine der Statuen der vier berühmten französ. Kanzelredner zu schaffen, womit der neue Springbrunnen der Place St. Sulpice geschmückt werden sollte. Wenn wir nicht irren, betraf dies Standbild den grossen Bossuet.

Feuchtwangen, ein Ort in der Dinkelsbühler Gegend, mit einer sehr alten Stiftskirche, welche laut der Inschrift eines nicht minder alten Messbuches Karl den Grossen zum Gründer hatte. Diese Inschrift lautet vollständig: *Anno Domini* 810 *fundata atque dotata est ecclesia collegiata beatae Mariae virginis a Karolo Magno Imperatore, qui obiit postea ann.* 814 *aetatis* 72. *Climacterico suo* 28. *Januar.* — Es finden sich hier noch eine Menge architektonischer Fragmente und Verzierungen aus ältester Zeit. Karl Heideloff hat in seiner verdienstlichen Ornamentik des Mittelalters manche nicht nur beachtenswerthe sondern wirklich ausgezeichnete Kunstüberbleibsel vom Feuchtwanger Stifte veröffentlicht. Als Probe theilen wir daraus ein merkwürdiges Verzierungsstück mit, welches nach Heideloffs Ansicht bestimmt aus der Stiftungszeit herrührt. Man sieht dasselbe in der Thurmmauer, aber freilich in bedauerlich schlechtem Zustande. Vergl. Heideloffs Ornamentik, Heft IX. Platte I. Fig. *h.*

Feuer, Attribut des heil. Florian (Nothhelfers bei Feuersbrünsten), des heil. Einsiedlers Antonius (Feuer auf dem Heerde, wobei ihm der Verführer naht), des heil. Bischofs Basilius (welcher einen armen Knecht durch Verbrennung der Teufelsverschreibung vom Bösen erlöste), der heil. Brigitta von Schottland (bei welcher von Jugend auf eine Flamme über ihrem Haupte gesehen ward), der heil. Columba von Cordova (welche ein löschender Engel vom Feuertode errettete), der heil. Eulalia von Merida (die in Flammen steht), des heil. Bischofs Germanus von Paris (*St. Germain,* welcher Feuer durch Gebet löschte), des heil. Bischofs Leu von Sens (welcher den Brand einer Scheune wegbetete), des heil. Bischofs Patricius (*St. Patrick,* vor welchem Feuer aus der Erde aufschlug, als er mit seinem Stabe ein Kreuz in den Boden zeichnete), des heil. Dominikaners Petrus Gonzalez (genannt *St. Elmus,* welcher in seinem Mantel gehüllt auf einem Kohlenfeuer lag, woher das sprüchwörtliche St. Elmfeuer), des heil. Agapet (der verkehrt über Feuer aufgehangen ward) und der heil. Afra von Augsburg (welche an einen Baum gebunden und von Flammen umgeben dargestellt wird). Vergl. übrigens hinsichtlich der zum Feuertode verurtheilten Kristusbekenner den Art. „Scheiterhaufen."

Feuerheilige, Schutzpatrone vor Feuersbrunst, sind St. Florian (weil er mit einem einzigen Kübel Wasser einst ein grosses Feuer löschte), St. Laurentius oder Lorenz (weil derselbe, auf dem Roste gebraten, seine Glaubenstreue im Feuer bewährte) und St. Agathe (weil sie gleiche Glaubensstärke auf ihrem Marterlager von glühenden Kohlen und bei der Zwickung mit glühenden Zangen zeigte). Auch St. Barbara, die Blitzheilige, schützt gegen Feuerschaden, da namentlich ein gewisser Heinrich Rock zu Gorkum in Holland, der durch ein Feuer schon halb verzehrt war, in Folge ihrer Anrufung solange leben blieb, bis er das Viaticum erhielt. Dies Wunder ist sehr gern zu glauben; es geschah im Jahre des Heils 1448.

Feuerwerkerpatronin: die heilige Barbara.

Feuillanten, Fulienser, eine Fraction der Cisterzienser, gestiftet 1386 durch Jehan de la Barrière, welcher damit eine Verbesserung des Cisterzienserordens bezweckte. Kostüm: weisser Rock oder Kutte ohne Skapulier; grosse Kapuze an einer Mozetta, welche vorn rund, hinten aber spitz bis auf die Waden ausgeht; weisser Gürtel; Hut bei Wanderungen über Land. Ein besondres Chorkleid haben die Feuillanten nicht.

Feuillé, Baumschlag.

Fiacrius — *Saint-Fiacre* — lebte im 7. Jahrhundert als Einsiedler in Breuil bei Meaux. Aus Irland nach Frankreich gekommen, bekam er vom Bischof Faro zu Meaux, behufs Erbauung eines Klosters, im nächsten Walde soviel Land geschenkt, als er an einem Tage mit eigener Hand würde umgraben können. Darauf fuhr Fiacre mit einem Stabe (oder Grabscheite) in grosser Weite auf dem Waldboden herum,

wovon nun der ganze durchzogene Kreis wie gespalten sich abtrennte. Neben dem hier gegründeten Kloster legte der heilige Mann einen schönen Garten an, den er bis zu seinem am 20. Aug. 670 erfolgten Tode mit eigener Hand pflegte. Attribut dieses Heiligen ist der Spaten. Weil er sich der Spatenkultur befleissigt, wurde Fiacre auch Schutzheiliger der Gärtner, die ihn besonders bei ihren Hämorrhidalbeschwerden anriefen. In neuerer Zeit wurden zu Paris die öffentlichen Wagen, worin die mit Hämorrhiden Beladenen bei jedem Ruck den Heiligen zum Helfer anriefen, scherzweise nach ihm *Fiacres* genannt. — Ein Gemälde von Fr. Louis Déjuinne in St. Sulpice zu Paris schildert den besondern Moment der Fiacrelegende, wo der Eremit die ihm angebotene Krone ausschlägt.

Fiale, *Phiala,* bedeutet in der altdeutschen Baukunst die Spitzsäule, einen pyramidalisch gekrönten Schmuckpfeiler. Ueber die Construktion der Fialen belehrt eine 1486 gedruckte Schrift von Einem aus der Regensburger Steinmetzenfamilie Roriczer. Nach dem alten Drucke hat A. Reichensperger das „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit" in die heutige Mundart übertragen und mit erläuternden Anmerkungen und einem Anhange über die Construktion der Wimperge herausgegeben. Diese Ausgabe (mit 26 in den Text gedruckten Figuren) ist in der Buchhandlung von Fr. Lintz zu Trier erschienen.

Fiamingo (in älterer Schreibung Fiamingho), auch Flamingo, heisst bei italischen Autoren jeder Niederländer, obgleich das Wort nur der entsprechende Laut für Vlaming (Flamänder) ist, also eigentlich den Deutschbelgier bezeichnet. Verstanden wird unter *Arrigo Fiamingo* der Maler Heinrich von Mecheln, unter *Cornelio Fiamingo* der Stecher C. Cort von Horn in Holland, unter *Dionisio Fiamingo* der Maler D. Calvart von Antwerpen, unter *Federigo di Lamberto Fiamingho* der Maler und Architekt Friedr. Sustris oder Suster von Amsterdam, unter *Francesco Fiamingo* der Bildner Franz du Quesnoy von Brüssel, unter *Gherardo Fiamingo* der Maler Honthorst von Utrecht, unter *Giovanni Fiam.* vielleicht Joan Mabuse aus dem Hennegau, unter *Gualtiero Fiamingo* der Glasmaler Wouter Crabeth von Gouda, unter *Lamberto Fiam.* der ältere Sustris von Amsterdam, unter *Leonardo Fiam.* der Wandmaler L. Thiery (welcher den Rosso de' Rossi nach Fontainebleau begleitete), unter *Michele Fiamingo* besonders der Geschichtmaler M. Cocxie von Mecheln, unter *Paolo Fiam.* den Landschafter P. Franceschi von Antwerpen, unter *Roberto Fiam.* aber R. le Longe aus Brüssel.

Ficarii heissen bei den Römern die bewarzten Faune, nämlich diejenigen Faunfiguren, an deren Hälsen *fici* oder *verrucae* — Bockwarzen — hängen.

da Ficarolo, Niccolo; s. im Art. *Ferrara.*

Ficazeichen, s. den Art. Priap.

Fictile, *opus fictile,* Töpferwerk.

Fictilien, *Fictilia,* griechisch Keramia, heissen alle gröbere und feinere, alle gebrannte oder auch nur luftgehärtete Fabrikate antiker Kunsttöpferei, vom Hausgeräth bis zum Bauornament. Den bildsamsten Boden fand die feinere Töpferplastik bei den Etruskern. Die thönernen Tafelgeschirre von Arretium z. B. behaupteten ihren Ruhm noch zu Plinius Zeit. Griechischerseits waren berühmt die Töpferwaaren von Athen und von der Insel Samos. Samische Erde hiess der äusserst feine und sorgfältig geschlämmte Thon, der die härtesten Fabrikate ergab.

Fidelis von Sigmaringen, ein neuerer Heiliger, der als Armenadvokat im Oberelsass berühmt gewordene Rechtsgelehrte Dr. Marcus, welcher in seinem Alter Kapuziner zu Freisingen wurde und hier den Brudernamen Fidelis erhielt. Seinen Tod fand er im J. 1622 (am 24. April) auf einer Missionsreise, wo er von den Kalvinisten, gegen die er zu eifrig predigte, in einem Tumulte erschlagen ward. Man stellt ihn in der Kutte seines Ordens mit einer sein Martyrium bezeichnenden Stachelkeule in der Hand dar. Ihn schildert z. B. ein Gemälde von Sebastian Conca, welches Battista Jacoboni gestochen hat. (Von dems. Maler ward ausserdem die Apotheose des Heiligen geschildert, nach welchem Bilde man ebenfalls ein Blatt von Jacoboni hat.)

Fides, die Treue, wird gewöhnlich durch eine weibliche Figur mit begriffentsprechenden Wahrzeichen versinnlicht. Eine der besten Verbildlichungen dieses Tugendbegriffs kennt man von Moritz v. Schwind; wir meinen die enkaustisch auf Goldgrund ausgeführte Gestalt der Fides unter den acht Tugendfiguren im Karlsruher Ständehause. Die Schwindsche Fidesfigur hat einen Stab in der Rechten und um sie herauf rankt sich der Efeu als Symbol der Anhänglichkeit. Zur Seite ein Hund, das älteste Sinnbild der Treue und Ergebenheit bis in den Tod. (Man denke an das schon von Homer besungene getreue Thier, den Hund des Odysseus.) Fides streichelt das gute mit dem Blicke der Dankbarkeit zu ihr aufschauende

Thier. Sie selbst, die Hauptfigur, hat den entschiedenen Ausdruck einer Biedermännin, indem in ihr der Karakter der Redlichkeit und Gradheit ausgeprägt ist. Die ganze mit plastischer Schärfe ausgeführte Gruppe macht einen durchaus günstigen Eindruck. — In Erfindung und Ausführung ist auch zu rühmen die Statue der Treue von Johann Wiedewelt, welche mit den Figuren des Ackerbaus, der Tapferkeit und der Vaterlandsliebe den schönen als Denkmal auf die Abschaffung der Leibeigenschaft dienenden Obelisken zu Kopenhagen schmückt. — Die eheliche Treue wird bei Bildnissfiguren versinnbildet durch verschlungene Hände oder durch einen zu Füssen ruhenden Hund. Mittelalterliche Grabmale zeigen uns oft die Gestalten treuer Frauen stehend auf liegenden Hunden. Das berühmte Eycksche Gemälde in der Nationalgallerie zu London, welches ein in die Ehe tretendes und durch Handschlag sich gegenseitige Treue gelobendes Paar schildert, zeigt am Boden einen Pantoffel und ein Bologneserhündchen, — naive Anspielungen auf Gehorsam und Treue.

Im Kirchenlatein bedeutet *Fides* den Glauben. Diese Fides bildet mit der Caritas (Liebe) und der Spes (Hoffnung) die Trias kristlicher Kardinaltugenden. Wo die Kunst der Legende folgt, werden Fides, Caritas und Spes als Töchter der heil. Sofia (Weisheit) geschildert, und zwar als Kinder im Alter von neun, zehn und zwölf Jahren, jedes mit dem Martyrzeichen des Schwerts. Folgt die Kunst jedoch der evangelischen Stelle, wo Glaube, Liebe und Hoffnung als die vornehmsten Tugenden empfohlen werden und die Liebe als die Höchste unter ihnen erklärt wird, so tritt Caritas (Charitas) als die Mutter auf, welche Spes und Fides zu Kindern hat. (Vergl. den Art. „Glaube, Liebe, Hoffnung.“)

Für wirkliche Personen mögen gelten: die heil. Jungfrau Fides, welche laut der Legende zu Agen (?) ihr Martyrium litt, und die Mohrenjungfrau Fides, welche als Schwester des Ritters Mauritius (Führers der Thebaischen Legion) an der Heiligkeit ihres Bruders theilnimmt.

Fides publica, die aus dem öffentlichen Vertrauen entspringende Volkstreue, eine Staatstugend der Römer in den einfachen Zeiten der Könige und der nachherigen Staatspräsidenten (Konsuln). Der weise König Numa heiligte die Bürgertreue durch einen ihr zu Ehren erbauten Tempel, und noch unter dem Konsulate des Marcus Aemilius Scaurus wurde dem öffentlichen Vertrauen ein Heiligthum auf dem Kapitole geweiht. Die Versinnlichung der vergötterten Treue geschah unter dem Bilde einer durch Oliven- oder Lorberkranz ausgezeichneten Matrone mit Fruchtkorbe oder Aehren in den Händen. Auch wurde das Wesen der Treue ganz einfach blos durch verschlungene Hände versinnbildet.

Fieberheilige sind St. Petronilla (eine Märtyrin des 1. Jahrh. zu Rom, deren Reliquien, von Fieberkranken berührt, alsbald Heilung erfolgen liessen), der Karmeliter Albertus Siculus (Schutzpatron Siciliens, Nothhelfer bei dem dort herrschenden gelben Fieber) und der Franziskaner Salvator ab Horta (entweder wegen seines Namens oder wegen Aehnlichkeit der Fieberhitze mit der Glut von Kohlen, die er glaubenstapfer aushielt).

Fiedler, Georg, ein wackerer Bildnissmaler, der 1768 zu Darmstadt als Hofmaler starb. Von ihm Bilder in der grossherzogl. Sammlung daselbst.

Field, George, der englische Autor einer Chromatografie (*or a treatise on colours and pigments, and of their power in painting etc. London* 1835. 4.), welches Werk 1836 auch deutsch (zu Weimar) erschienen ist.

Fielding (Copley), einer der fruchtbarsten englischen Aquarellisten im Landschaftfache, dessen Bilder meist von hoher Vortrefflichkeit sind. Dieser um 1800 geborene Künstler, unstreitig der Hauptmeister des bei den Engländern so sehr beliebten Kunstzweiges der Wasserfarbenmalerei, setzt in Erstaunen durch die Vielseitigkeit seines Talentes. Auf der reichen im J. 1846 von der *Society of painters in water colours* zu London veranstalteten Ausstellung, der 42. dieses Aquarellistenvereins, fand man ausgezeichnete Seestücke Fieldings: z. B. Filey-Bridge in Yorkshire während eines Sturmes; südliche Ansicht der Insel Staffa bei Morgenlicht (die See vorn von durchsichtigem Grün, im Mittelgrunde in tiefes Blau übergehend, aus dessen ruhigen Linien das in leichten Dunst gehüllte Felseneiland aufsteigt); Loch Fyne bei Inverary (mit einem ähnlichen, gleich schönen Farbeneffekt); Folkestone in Kent bei Sonnenuntergang nach windigem Wetter (mit grosser Abwechslung in Auffassung und Behandlung, voll Lebens und Bewegung in Wasser und Luft); — ferner anziehende Gebirgsgegenden wie Ben Cruachan in Argyleshire und Ben Vorlich (beide in der Nacktheit der schottischen Bergformationen), ungewöhnliche Landschaftbildungen wie die South Downs bei Lancing in Sussex (flache leichtgerundete Dünenmassen, wo in der Beleuchtung wie im Karakter des Terrains

viel Eigenthümliches sich ausspricht) und ächtenglische Baumlandschaften wie Ashdown Forest in der Nähe der erwähnten Downs. Aus allen diesen Aquarellschilderungen spricht eine feine liebevolle Naturbeobachtung, und dabei ist die Behandlung eine freie und wirkungvolle. Nur wiederholen sich röthliche Tinten vielleicht etwas zu oft. Eine Anzahl der durch eigenthümlichen Reiz des Tones in Luft und Wasser so magisch wirkenden Fieldingschen Aquarelle trifft man gestochen in der „*Gallery of the society of painters in water colours.*“

Fielgraff, Karl, ein zunächst unter Wilhelm Wach zu Berlin, dann unter Wilhelm Schadow zu Düsseldorf gebildeter Künstler, der sich im Bildniss und auf dem weiten Felde der Genremalerei hervorgethan hat. Ausgebildete Fertigkeit im Porträt zeigte derselbe schon in den Ebenbildern einer Weiblichkeit und eines Kindes, welche die Berliner Ausstellung 1828 unter den Werken der Wachschen Schule aufwies. Grossen Ruf gewann er später durch seine geistvoll entworfenen und schön ausgeführten Genrestücke, die zum Theil der in Düsseldorf beliebten romantischen Art angehören. Gerühmt wird an seinen ernsten und heitern Darstellungen vornehmlich die glückliche Gruppirung und die treffende Karakteristik der in Scene gebrachten Gestalten. Eins seiner Hauptwerke ist z. B. die von einem Geistlichen getröstete Kranke.

Fiesolaner Meister. Als solche werden vornehmlich bezeichnet: Fra Giovanni Angelico (Beato Angelico), Fra Benedetto da Magello (der leibliche und geistliche Bruder des seligen Angelico), Maestro Mino und Maestro Andrea (Ferrucci).

I. Fra Angelico da Fiesole. — Dieser berühmte Kirchenmaler, den die neuern Kunstschriftsteller kurzhin Fiesole nennen, wurde wahrscheinlich im J. 1387 geboren, und zwar nahe bei Vicchio, einem festen Kastell in der Provinz Magello, unweit Vespignano (dem Geburtsorte Giotto's). Er empfing von seinem Vater Pietro den Namen Guido, ging frühzeitig nach Florenz und trat 1407 mit seinem Bruder in das neugegründete Dominikanerkloster zu Fiesole, wo er den Namen Giovanni erhielt. Von dem grossen Schisma, was damals die katholische Kirche bewegte, ward auch das kleine Kloster in Fiesole mitbetroffen; die frommen Brüder geriethen in Zwiespalt mit ihren Obern und verliessen allesammt 1409 heimlich zur Nachtzeit ihr Kloster, um nach Cortona zu ziehen. Hier und im benachbarten Perugia sind daher die frühesten Arbeiten des Fiesole zu suchen, die man auch glücklicherweise allda noch vorfindet. Im J. 1418 kehrten die ausgewanderten Klosterbrüder wieder nach Fiesole zurück, und in diese Zeit fallen nun die Arbeiten Fra Giovanni's für sein Kloster Sandomenico, namentlich die grosse Krönung Mariens, welche sich jetzt im Louvre zu Paris befindet. Für die Fiesolaner Tischlerzunft fertigte er im J. 1433 das grosse Tabernakel, das jetzt in den Uffizien zu Florenz aufgestellt ist. 1436 ward das Kloster Sanmarco in Florenz den Dominikanern von Fiesole eingeräumt, und nun beginnt für diese Kirche mit ihrem Convent die grosse Thätigkeit unsers Meisters, deren Ergebnisse noch gegenwärtig eine der höchsten Zierden des an Kunstwerken so überreichen Florenz bilden. Im J. 1446 erfolgte an Fra Giovanni die Einladung Papst Eugens IV. nach Rom, und 1447 übernahm er die Verpflichtungen für den Dom zu Orvieto, wo er jedoch nur einen Sommer lang arbeitete, indem er durch neue Aufgaben an den Vatikan gefesselt ward. Schon seit dem Einzuge in San Marco hatte er sich mit Vorliebe dem Fresko zugewendet, in Orvieto und Rom war er fast nur in dieser Richtung thätig, doch fallen mehre ausgezeichnete Staffeleibilder noch in diese seine letzte Lebensepoche, unter andern das jüngste Gericht (eine grosse, zuletzt in der Gallerie Fesch befindlich gewesene Tafel). Der Tod des engelfrommen Fra erfolgte 1455. Die Ruhstätte fand er in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom. Sein dort in die Wand eingefügter Grabstein zeigt in sehr flachem Relief zwei cannelirte ionische Pilaster mit einem Rundbogen und in der Mitte seine liegende Gestalt, das Haupt auf einem Kissen ruhend, die Hände übereinander gelegt, im Gewande des Predigerordens. Die beiden Inschriften heissen:

Hic. iacet. venēis pictor Fr̃. Jõ. de. Flõ. ordis. p̃dicato. 14LV.

und

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles
Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam.
Altera nam terris opera extant altera coelo
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.

Noch steht zu Florenz das Kloster, wo der religiöseste Meister Italiens 1436—46 unausgesetzt als Mönch gelebt und in Farben gebetet hat. Ein gütiges Schicksal hat hier über den Werken seiner Hände gewacht. Wohin wir uns wenden in diesem Kloster, tritt uns der fromme Fra mit heiligen Bildern entgegen. Ueber dem Eingange hat er als schönsten Spruch der Gastfreundschaft zwei Dominikaner gemalt, wie sie

den als Pilger verkleideten Heiland gastlich aufnehmen, wohl erinnernd an Kristi Worte: Was ihr der Geringsten Einem zulieb gethan, das habt ihr Mir gethan! Ueber einer andern Thür schauen wir Kristus im Grabe, ein Rechtfertigungsbild für Alle, welche die Welt verlassen, um in der Klosterzelle der Auferstehung zu harren. Ueber einer dritten sieht man ein Bild des Schweigens, andeutend vielleicht den Gedanken, dass in Einsamkeit und Stille das Grösste reift. Wie aber wird unsre Brust bewegt, wenn wir nun vor das Kreuzbild am Ende des ersten Kreuzganges treten und dem heil. Dominikus ins thränenschwere Auge sehen, das er zu seinem Heiland emporhebt! Hier erkennt man deutlich die Macht der mit dem Gemüth in Eins verschmolzenen Fantasie, und es dürfte dies offenbar in tiefster Herzensbewegung gemalte Bild jene Sage bestätigen helfen, laut welcher Fiesole stets unter Thränen den Gekreuzigten schilderte. Gehen wir nun einige Schritte rechts, so öffnet sich uns der Kapitelsaal von San Marco, und neue Wunder kristlicher Kunst dringen auf uns ein. Es ist hier die ganze Wand, der wir uns genüberstellen, ein grosses Gemälde von Fiesole's Hand. Der liebliche Fra Beato spricht hier mit überlebensgrossen Gestalten zu uns. Der Gekreuzigte ist der Mittelpunkt seiner Gedankensfäre. Er schildert Kristum im Zustande tiefster Erniedrigung, im Kreuzestode, und zugleich in dem der höchsten Erhöhung, als Weltenrichter zwischen den beiden Schächern, deren Einem er das Paradies zuerkennt, indess er den Andern von der Gemeinschaft der Seligen ausschliesst. Aber wir schauen den Heiland auch im Zustande des tiefsten Schmerzes, denn seine Mutter, die Gebenedeite, sinkt am Kreuze zusammen, — und zugleich im Zustande der höchsten Freude, denn er hat ein verirrtes Lamm gerettet, den reuigen Sünder neben ihm am Marterholze. Der Eindruck von alledem bleibt jedoch dem Betrachter nicht allein überlassen, nein es schildert uns der beseligte und beseligende Maler auch den Eindruck, den diese Geschichte auf ein tieffühlendes religiöses Gemüth machen muss. Darum führt er uns heilige und fromme Männer vor und stellt sie ums Kreuz, und aus ihren Blicken und Bewegungen lesen wir erst wieder von Neuem das Gewaltige, Erschütternde der Erzählung vom Kreuze. Anbetung, Bewunderung, Dank, Mitgefühl, Reue, Demuth, Zerknirschung sprechen sich in den Umstehenden und Knieenden aus, in welchen wir die grössten Heiligen der Kirche, Augustin und Ambrosius, Dominikus und Benedikt, Franz und Antonius etc. leicht erkennen. Ja seelenvoller sind nie Seelenzustände durch Malerhand geschildert worden, und wir sehen hier die allerkristlichste Kunst, die tiefste Glaubensmalerei, auf jenem (nur eben von Fiesole erreichten) Punkte, wo sie ihr höchstes Wunder thut, indem sie, dringend in alle Tiefen des Menschengemüths, den empfänglichen Betrachter nicht mehr loslässt, sondern bekehrt. — Gehen wir in San Marco die schmale Stiege im zweiten Klosterhof hinauf und betreten den obern Korridor, so stralt uns der Engel der Verkündung entgegen mit dem Rufe: Selig sind die Armen am Geist, denn ihnen ist das Himmelreich. An diesen Korridor stossen nun auch die Zellen, die der fromme Bruder mit Bildern geschmückt hat, man könnte sagen: mit Handzeichnungen auf die Mauer, so leicht sind sie gemalt. Besonders herrliche Darstellungen sind hier die Taufe und die Bergpredigt Kristi. Einen ganz eigenthümlichen Karakterzug dieser Zellengemälde bilden die einem jeden beigefügten Heiligen (wie es scheint, die Patrone des Mönchs, der grade die Zelle bewohnte), wodurch die Darstellung der Vergangenheit, überhaupt der Zeit entrissen und in eine ewige Gegenwart versetzt wird. — Abbildungen der Fiesoleschen Fresken im Florenzer Markuskloster bietet das Prachtwerk von Heinrich Delaborde: „*Beato Angelico da Fiesole. Fresques du Convent de St. Marc à Florence. Dessins par M. Henri de Laborde. Mise sur pierre par MM. Colette et Moulin. Impression des MM. Engelmann et Graf. Sous la superintendance de M. Paul Delaroche.*“ *Paris, chez Curmer.* 1845. (Vierzig treffliche chromolithografisch gedruckte Nachbildungen in Folio nebst einem historische Notizen über Fiesole liefernden Text von Vitet. In 20 Lief. à 5 Francs.) In den dreissiger Jahren hielt sich Ernst Förster im Auftrage des bairischen Kronprinzen längere Zeit in Florenz auf, um namentlich nach Fiesole's Zellenfresken Zeichnungen zu machen, was ihm auch unter Gewinnung des Vertrauens einiger der Mönche und besonders eines Kunstjüngers, des Fra Serafino, ziemlich vollständig gelang. — Von Tafelgemälden Fiesole's haben sich zu Florenz erhalten: die an den Silberschränken der Klosterbibliothek von Sant' Annunziata befindlich gewesenen, jetzt in der Accademia delle belle Arti aufgestellten Thürflügel. Es sind acht Tafeln mit 35 oder 36 Feldern, worin das Leben Kristi geschildert ist. Diese mit grösster Feinheit ausgeführten, meist guterhaltnen Bilder hat Battista Nocchi, ein Schüler Morghens, in Umrissen von Originalgrösse 1823 zu Florenz herausgegeben unter dem Titel: „*Pitture di Fra Angelico da Fiesole.*“ (8 Lief. in Royalfolio.) In der Accademia ferner das berühmte

„jüngste Gericht“ und eine treffliche „Kreuzabnahme“, in der Uffiziengallerie das grosse Tabernakel vom J. 1433 und mehre kleine überaus anmuthige Bilder (darunter eine sehr zierliche Marienkrönung), endlich in der Sakristei von Sta. Maria novella drei Darstellungen an Reliquienbehältern. — Fresken im Orvieter Dom, nämlich in der Kapelle der Mad. di San Brizio: Kristus der Weltrichter in lieblichster Engelumgebung (Wandbild) und die pyramidalisch geordnete, auf Goldgrund gemalte Gruppe würdevoll schöner Profetengestalten in herrlich gefalteten Gewändern (Gewölbbild), Arbeiten um 1447. — Zu Perugia viele kleine Tafelbilder in der Sakristei von San Domenico, darunter zwei ausgezeichnet schöne Rundbildchen, welche zusammengestellt den englischen Gruss verschaubaren. — Zu Rom in der vatikanischen Lorenzkapelle (der Hauskapelle Nikolaus' V.) zehn Freskodarstellungen aus dem Leben der heil. Märtyrer Stefanus und Laurentius. Diese von 1446 datirenden Bilder sind stark restaurirt; man hebt daraus nur die Predigt des heil. Stefan hervor. In der Vatikanischen Gemäldesammlung eine Altarstaffel aus San Domenico zu Perugia, mit höchst naiven, in miniaturartiger Zierlichkeit ausgeführten Lebensschilderungen des heil. Nikolaus von Bari. Im Palast Imperiali drei grössere und zwei kleinere Bilder von grösster Schönheit, welche ehemals einen Altar in der Kirche S. Domenico bei Fiesole bildeten und nun in der vom verst. preuss. Generalkonsul Valentini zusammengebrachten Samml. sich befinden. (Im Mittelbilde sieht man Kristus in der Glorie, die weisse mit dem rothen Kreuze bezeichnete Fahne in der Linken haltend. Um ihn in der Luft in regelmässigen Reihen und unten musicirende Engel, wovon zwei unter der Erscheinung des Heilands am Boden Knieende die Orgel spielen und andre neben ihnen die Posaune blasen. Alle haben rothe Flämmchen auf dem Kopfe. Auf dem Seitenbilde zur Rechten sieht man die Madonna, und in drei Reihen übereinander Apostel und Evangelisten, Kirchenväter, Päpste, Ordenstifter und Einsiedler. Auf dem zur Linken in der obersten Reihe Apostel, Johannes Baptista, Moses, David und andre Profeten und Heilige des alten Bundes, in der zweiten viele der ersten Märtyrer und Väter, Laurentius, Clemens, Cyprian u. A., in der dritten heilige Frauen und Ordenstifterinnen. Diese drei Abtheilungen sind auf Goldgrund. Die beiden kleinern Bilder, welche wohl Flügel waren, enthalten — wiederum in drei Reihen — viele Heilige und Selige des Dominikanerordens. Die Ausführung zeigt die bewundernswürdigste Sorgfalt und Liebe.) In der Gallerie Corsini ein jüngstes Gericht, wo die Verdammten ausschliesslich Mönche sind, mit den Seitentafeln der Himmelfahrt und des Pfingstwunders. — Im Nationalmuseum zu Paris eine grosse Marienkrönung, nach 1418 für die Dominikuskirche zu Fiesole gemalt. Dieses äusserst anmuthreiche Werk ist allgemeiner durch folgende Publikation bekannt: *Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominikus, nach Johann von Fiesole in* 15 *Blättern gezeichnet von W. Ternite, gestochen von Forsell. Nebst einer Nachricht vom Leben des Malers und Erklärung des Gemäldes von A. W. von Schlegel.* (*Paris,* 1817. Grossfolio.) — Im Städelschen Museum zu Frankfurt am M. eine thronende Maria von höchstem Liebreiz, umstanden von zwölf lobsingenden Engeln. (Goldgrundige Temperatafel von 13 Zoll 9 Lin. Höhe bei 10 Z. 9 Lin. Breite.) — Endlich ein äusserst merkwürdiges Kunstwerk, das als grosse Seltenheit in der Rumohrschen Samml. zu Dresden gesehn ward, eine Miniatur auf Pergament mit Goldgrund, darstellend die Marienkrönung. Die heil. Jungfrau steht mit aufgehobenen Händen immitten des Bildes in einer Stralenglorie, von Blumenverzierung umgeben, welche von zwei Engeln und unten von drei Cherubim gehalten wird. Ihr Haupt ist mit weissen und rothen Rosen geschmückt, ihre Füsse sind mit rothen Strümpfen bekleidet. Vier musicirende Engel von lieblichster Gestaltung, deren einer die Orgel, der andre rechts eine Art Harfe spielt, bezeugen ihre Freude über die heilige Handlung. Oben in gleichförmiger Linie Kristus die Krone über die Verklärte haltend, neben ihm die 12 Apostel in Halbfiguren. Das Bild hat ornamentale Einfassung, in den Ecken verschiedne Köpfe (z. B. Gottvater mit dem AO), an den Ecken die vier Evangelisten. Unten liest man: *Tempore Domini Benedicti Abbatis.* Das Gemäldchen hat 12 Z. Höhe bei 14 Z. Breite. Der Adel der Composition und der wundervolle Ausdruck der Gestalten machen dies Bild zu einem ausserordentlichen Kleinod, das übrigens vortrefflich erhalten und nur im Goldgrunde etwas beschädigt ist.

Ausser den schon im Obigen mitangeführten Abbildungswerken bieten Nachbildungen: das zu Wien 1829 in gr. Querfolio erschienene Steinzeichnungswerk nach Fiesole und Alunno von den Malern Leop. Kupelwieser und Johann von Hempel, und das 1845 von florentinischen Zeichnern und Stechern publicirte Kupferwerk über die *Galleria dell J. e Reale Accademia delle belle arti di Firenze* (wo man in den Fasc. I.—X. sechs reine, nur durch leichte Schattenlagen verstärkte

Umrisse nach Fiesole findet, und wo in den folg. Fasc. noch Bider aus der sogen. kleinen Gall. der Akademie, darunter namentlich das jüngste Gericht, veröffentlicht werden). — Das erste in Italien mit Holzschnitten gedruckte Buch vom Jahre 1467 [*Meditationes rev. patris dom. Johannis de Turrecremata sacrosancte Romane ecclesie Cardinalis posite et depicte de ipsius mandato in ecclesie ambitu sancte Marie de Minerva Rome.*] enthält 34 Blätter nach den längst untergegangnen Wandmalereien im Klostergange der Dominikanerkirche Sta. Maria sopra Minerva zu Rom. Murr und Jansen schreiben besagte Fresken dem Fiesole zu. Stände diese Annahme zweifelfest, so würden jene Holzschnitte das früheste Nachbildungswerk nach F. sein.

Die wiedererwachte Begeistrung für die gemüthergreifenden Schönheiten der wundertiefen Frommalerei des Frate Angelico hat sich nicht allein in zahlreichen Nachbildungen, sondern auch in so manchen Werken unsrer schöpferischen Kunst ausgesprochen. Es ist hier nicht der Ort darzuthun, welche Wirkung das Studium Fiesolescher Werke auf einen guten Theil religiös schaffender Kunstkräfte unserer Zeit geübt hat; auch wird man sich die Künstler selbst nennen können, welche gründlich durch Fiesole bekehrt wurden oder sich nur als dessen Bekehrte gebärden. Reine Verehrung aber geniesst der altkatholische Meister bei allen in oder ausser der Kunst Stehenden, die für die Offenbarungen des tiefen Kristengemüths in den Werken einer kindlich frommen Kunst irgend Augen und Herz haben. Ein herrliches Ehrengedächtniss ward dem Frate in den Loggien der Münchner Pinakothek gestiftet, welche die Geschichte der neuern Malerei in Bildern erzählen. Die Loggia des Fiesole ist die fünfte der zwölf Pinakotheklogen, die sämmtlich nach Entwürfen unsers Meisters Cornelius ausgeschmückt sind. Eben diese Loggia bietet eine der reichsten und glücklichsten Compositionen; Sinnesweise des Verherrlichten und Geschichte durchweben sich hier auf das Innigste und Schönste. Da die Lebens- und Leidensgeschichte Kristi und seiner ersten Bekenner den Hauptstoff für Fiesole's Gemälde bildet, so umgeben die Quellen derselben, Evangelien und Kirchenväter, das Bild des verklärten Künstlers, dessen heiliger Lebenswandel ihm den Namen *Beatus* in die ewigen Räume nachgerufen. Aber nicht erst dort beginnt seine Seligkeit, denn war sein Leben heilig, so war seine Kunst eine ununterbrochene Seligsprechung. Daher hat Cornelius die Scenen aus Fiesole's Leben mit einer symbolischen Darstellung der acht Seligpreisungen aus der Bergpredigt unterbrochen, um so auf das Bezeichnendste diesen Meister zu schildern. Zwischen diesen Sinnbildern der Seligkeit sehen wir nun die einzelnen Lebensmomente des Fiesolaners, wie er in den Orden der Predigermöche eintritt, zu der Erweiterung des Klosters seine Pläne dem Herzog Cosmo de' Medici mittheilt, die Zellen seiner geistlichen Brüder schmückt und endlich in Rom die Hauskapelle des Papstes ausmalt. Die letzte Abtheilung der dem Fiesole gewidmeten Kuppel führt uns den Adel seiner Gesinnung und den Geist seiner Kunst noch einmal in sprechenden Zügen vor. Der Ruf seines tadellosen Lebens hatte den Papst bestimmt, ihm die Erzbischofwürde von Florenz anzutragen; allein seine Demuth erlaubte ihm nicht diese Ehren auf sein Haupt legen zu lassen; er findet einen seiner geistlichen Brüder, Antonio, dafür würdiger und geschickter, und empfiehlt solchen dem Papste mit glücklichem Erfolge. Sich nicht berufen fühlend eine Heerde zu weiden, kehrt er in den Garten der Kunst zurück, den ihm Engel pflegen und schmücken helfen und über dem die Sonne seines Lebens, Jesus Kristus, bei Tag und bei Nacht steht.

II. Fra Benedetto da Magello, der leibliche Bruder des Fra Giovanni Angelico, war Prior des Dominikanerklosters zu Fiesole und starb 1448 in San Marco zu Florenz, für welches Kloster er sämmtliche Chorbücher (mit Ausnahme von wenigen, die nach seinem Tode von einem Andern vollendet wurden) im Auftrage von Cosmo de' Medici von 1443 an geschrieben und gemalt hat. Es sind 14 *Volumina Gradualium et Antiphonariorum*, ferner zwei *Psalterii* und ein *Liber Invitatorium*. Vasari schreibt diese Chorbücher dem Fra Angelico selbst zu, und die grosse Uebereinstimmung wenigstens einzelner Compositionen mit den bekannten Werken Fiesole's liess diese Annahme ziemlich unangefochten. Erst durch die 1845 zu Florenz vom Padre Vinc. Marchese veröffentlichten *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* ist Vasari's Angabe beseitigt worden und der rechte Meister in sein unantastbares Recht getreten, das ihm aus dem Nekrologe von San Marco bestätigt wird. — 1577 wurden die Miniaturen des Fra Benedetto durch einen Fra Pietro da Tramoggiano wieder aufgefrischt, wobei sie aber nichts gewonnen, nur verloren haben.

III. Mino da Fiesole, gest. in Florenz um 1486, war ein Schüler des Bildners Desiderio da Settignano und hat sehr zahlreiche Bildwerke hinterlassen, in welchen zwar oft die Grazie seines Meisters, öfter aber noch eine mehr handwerk-

liche Nachahmung hervortritt. Prof. Waagen bezeichnet den Mino kurz als einen liebenswürdigen, aber etwas einförmigen Meister. Hauptwerke zu Fiesole (im Dome daselbst namentlich das Grabdenkmal des Lionardo Salutati vom J. 1466 und ein Altärchen, abgebildet bei Cicognara Th. 2. Taf. 31.), zu Florenz (in der Badia das Grabmal des Hugo von Andeburg aus dem J. 1481, ein Altar mit einer Mad. zwischen zwei Heiligen, eine Mad. über der Hauptthür etc., und in Santacroce und Sant' Ambrogio etliche Ciborien), zu Prato (die Marmorkanzel der Dechanei, die Reliefs aus dem Marienleben am Throne der Gürtelkapelle), zu Rom (das treffliche Grabmal des Papstes Paul II., wovon die einzelnen Stücke jetzt in der Krypta von St. Peter an den Wänden eingemauert sind) und anderwärts. Unter den mittelalterlichen Bildwerken im Berliner Museum findet man eine Marie mit dem Kinde von mittlerer Erhobenheit, mit zwei (an den rothbemalten Flügeln erkennbaren) Cherubim im Hintergrunde, eine feine und zierliche Arbeit in gebrannter Erde, welche Waagen mit Bestimmtheit dem Mino beimessen möchte, da sich in den Gesichtsbildungen wie in der ganzen Auffassung die grösste Uebereinstimmung mit den beglaubigten Werken dieses Meisters (z. B. mit dem Altärchen im Fiesoler Dome) zeigt. Diese Terracotta ist unter Nr. 666 aufgestellt. Unter Nr. 603 ders. Abth. des Berl. Mus. sieht man eine ihr Kind verehrende Maria mit zwei Cherubim als Flachrelief in Gypsstuck. Der Marienausdruck ist ebenso jungfräulich als zart und erinnert lebhaft an Mino da Fiesole.

IV. Andrea da Fiesole, Steinbildner und Schnitzkünstler, gest. 1522 in Florenz. Sein Familienname war Ferrucci. Zuerst war Andrea Schüler des Francesco di Simone Ferrucci zu Fiesole, dann des Michele Maini, eines Fiesolaners, der in der Minerva zu Rom arbeitete. Nach Imola verschrieben, fertigte Andrea daselbst ein Kapellchen aus Macignostein nebst zwei kleinen Statuen (in der Salvatorkapelle). Von da ward er durch den Baumeister Antonio di Giorgio aus Settignano nach Neapel berufen, wo er für König Ferdinand I. (um 1490) mancherlei im Schlosse von Sanmartino und an andern Orten der Stadt schuf. Nach dem bald erfolgten Tode seines Berufers Antonio begab er sich über Rom nach Toskana zurück. Er arbeitete nun in der Jakobskirche Pistoja's die marmorne Taufkapelle und führte das Taufbecken mit allen Zierathen aufs Fleissigste aus, welches Werk man noch heute wohlerhalten neben der Hauptthüre des Domes sieht. Nachher fertigte er ein marmornes Dossale für den Fiesoler Dom, wo es sich vorn am Mittelschiff oder Ambulatorium befindet. Man sieht darin drei Figuren in Rundwerk und einige Geschichten in Basrelief. In S. Girolamo zu Fiesole ist von seiner Hand die immitten der Kirche eingemauerte Marmortafel mit Reliefs. Der Ruf dieser Arbeiten verschaffte ihm Aufträge für Sta. Maria del Fiore zu Florenz, zunächst die Arbeit der vier Ellen hohen Andreasstatue, dann die der Büste des Marsilius Ficinus, welche man noch innerhalb der nach dem Canonikat führenden Thüre sieht. Andrea aber arbeitete bald für den Florenzer Dom nicht blos auf Bestellung, sondern wurde im J. 1512 zum Obermeister aller Bildhauerarbeiten (*capomaestro principale sopra tutti i lavori*) bestellt, während Baccio d'Agnolo Obermeister der Bauarbeiten war, mit dem er sich wegen des Marmors u. dergl. zu benehmen hatte. Er empfing dafür jährlich 60 Goldgulden und ein Pferd. Im J. 1517 schloss er einen eignen Vertrag mit den Domvorstehern (s. Gaye's Carteggio II. 494.), weil er inzwischen einen fremden Auftrag übernahm, nämlich die Arbeit eines Marmorbrunnens für den König von Ungarn und dann die eines Marmordenkmals für einen Kardinal in der ungarischen Stadt Strigonia. Später beschäftigte sich Andrea einzig mit Holzarbeiten; so schnitzte er für die Florenzer Felicitaskirche einen (noch dort befindlichen) Crucifixus in Naturgrösse und für die Himmelfahrtsbrüder zu Fiesole ein kleineres Kreuzbild. — Seine Schüler waren: der Bildner und Baumeister Mangone, und die Fiesolaner Bildner Maso Boscoli und Silvio Cosini. — Cicognara schätzt in seiner *Storia della Scultura* (*lib. IV. cap.* 5.) den Andrea Ferrucci höher als den Mino da Fiesole; richtiger wird man sagen, dass Andrea ein Bildhauer von Bedeutung war, der sich dem ältern Meister anschloss. Bei Vasari ist Andrea ein kundiger Meister und stillgemüthlicher Mann, der seine Aufgaben mit Verstand und Geschick ausführte, ohne gründlich in der Zeichnung zu sein. Zu rühmen sind seine Marmorwerke hinsichtlich der weichen Behandlung und des richtigen Stylgefühls. In den frühern bemerkt man noch Donatellische Anklänge, während sich in den spätern ein kühnes buonarrotisches Streben zeigt. Als ein Hauptwerk Andrea's ist das Grabmal der Saliceti in Sanmartino zu Bologna zu bezeichnen. Dasselbe datirt vom J. 1503. Abbild. in Cicognara's *Storia della Scultura.*

V. Maso da Fiesole, *Tommaso Boscoli,* lieferte für seinen Meister Andrea die beiden Engel, welche noch auf dem Grabmale des Antonio Strozzi in Sta. Maria novella gesehn werden. Abb. ders. bei Cicognara II. Taf. 33.

VI. Silvio da Fiesole, *Silvio Cosini*, Andrea's bedeutendster Schüler, der selbst Buonarroti's Aufmerksamkeit auf sich zog. Ganz vornehmlich verrieth er Geist und Geschick in den mannigfaltigsten Groteskbildungen. Zeugniss geben davon einige Marmorknäufe ob den Pfeilern der Grabmale in der sogen. neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Sie sind mit Masken geschmückt und so trefflich durchbrochen, dass man nichts Besseres der Art sehen kann. Ebendaselbst arbeitete er mehre sehr schöne Friese mit lachenden Masken. In Andrea's Werkstatt lieferte er die Madonna auf dem Grabmale des Antonio Strozzi, welchem Denkmale in der Maria novella (das beim hochbejahrten Andrea bestellt worden war, aber dessen Schülern überlassen blieb) er überhaupt die Vollendung gab. Im Auftrage der Minerbetti schuf Silvio ein Grabmal für deren Kapelle in der Maria novella, ein Werk von besondrer Schönheit, wo er nicht allein den Sarkofag mit vielem Geschick ausführte, sondern auch Schilde, Helme u. dergl. sehr trefflich ausarbeitete. (Dies Grabmal ist jetzt rechts vom Eingange in die Kirchenmauer eingelassen.) Im J. 1528 war Silvio zu Pisa, wo er zwei marmorne Engel für den Hauptaltar des Domes schuf, an welchen beiden man seinen Namen eingehauen findet. Sodann schuf er zu Volterra das Grabmal des gelehrten Raffaello Maffei in der Kirche S. Lino. Er stellte den Verstorbnen nach der Natur auf dem Marmorsarge dar und brachte sonst noch Figuren und Zierathen an. Später finden wir Silvio zu Genua in Diensten des Fürsten Doria. Hier fertigte er ein schönes Marmorwappen über dem Thore des Palastes, auch eine Menge Stuckverzierungen im ganzen Gebäude, nach Angabe des Malers Pierino del Vaga. Ferner arbeitete er daselbst ein sehr schönes Marmorbildniss Kaiser Karls V. Ueberdrüssig des Genueser Lebens wollte er sein Glück in Frankreich versuchen; schon auf dem Wege dahin, kehrte er jedoch plötzlich um und ging nun, begleitet von seiner zweiten Frau, einer Carrareserin, nach Mailand. Hier lieferte er noch einige belobte Bildwerke und Statuen nebst einer Menge Verzierungen für den Dom, bis der Tod ihn daselbst in seinem 45. Jahre (1547) ereilte.

VII. Cicilia da Fiesole, ein mit Silvio gleichzeitiger Künstler, der wohl gleichfalls bei Andrea gebildet ward. Von ihm sieht man in S. Jacopo zu Florenz das gutgearbeitete Grabmal des Ritters Luigi Tornabuoni, pisanischen Grosspriors des Hierosolymiterordens.

Fiesole, Bergstädtchen bei Florenz; s. den Art. „Florenz" gegen Schluss.

Figino, Ambrogio, ein Lombarde und Schüler des Paolo Lomazzo. In seinen Gemälden zeigt sich eine schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Figurenalfabet, ein Alfabet, dessen Buchstaben aus verschiednen menschlichen und thierischen, natürlichen und märchenhaften Figuren zusammengesetzt sind. In dergleichen mehr oder minder fantastisch componirten Alfabeten haben sich die mittelalterlichen Schönschreiber und Formschneider ausgezeichnet. Ein höchst geistreich, nur mitunter abenteuerlich figurirtes Alf. in Holzschnitt vom Jahr 1464 findet man auf der Basler Bibliothek, wohin es aus der alten Feschischen Sammlung gekommen ist. Das köstliche Blatt, dort verkehrterweise unter den italischen Blättern liegend, gehört einem der französisch redenden Länder des burgundischen Reichs an, wie, abgesehn vom Style, aus den Worten *mon coeur aves* (das *coeur* bildlich ausgedrückt) auf dem Buchstaben *K* hervorgeht, und ist laut Professor Hassler zuverlässig Holzschnitt, mit dem Reiber gedruckt, obwohl man es wegen der Schärfe und Zartheit seiner Linien für Metallschnitt nehmen könnte. Ein andres, aber unvollständiges Exemplar dieses holzschnittlichen Figurenalfabets trifft man im britischen Museum; hier ist der Buchstabe *A* mit der Jahrzahl beschädigt. Im Münchner Kupferstichkabinet kommt ein ähnlich figurirtes Buchstabenblatt vor, was aber von einem Goldschmiede herrührt, also Metallstich ist.

Filarete, Antonio, ein Florentiner, der als Bildhauer und Architekt um 1440 blühte. Er betheiligte sich am Bau des Ospedale grande zu Mailand; bekannter jedoch ist er durch die Bronzethüren am Haupteingange der Peterskirche zu Rom, welche er gemeinsam mit Simone Donatello beschaffte. Die Reliefs daran verrathen keine Künstler von höherer Bedeutung.

Filipepi, Alessandro; s. Botticelli.

Filippino nennt man kurzweg den jüngern Filippo Lippi, Sohn des Fra Filippo Lippi. S. den Art. *Italische Mal.*

Filomena, eine neuere Heilige, die man mit Pfeil und Palmzweig abbildet. Gemalt ward sie z. B. durch Josef Führich in Prag. Nach diesem Bilde hat E. F. Leybold eine Lithografie gebracht, die man in der 9. Lieferung des unter dem Titel: „Kristliches Kunststreben in der österreich. Monarchie" zu Prag erscheinenden Blätterwerks findet. (In Royalfolio, 1840.) Ein in den römischen Kupferstichbuden kursirendes Filomenenbild ist merkwürdigerweise nichts Andres als ein Stich nach der

reizenden Flora Tizians, die sich in der Florentiner Gall. befindet. Das etwas leichtfertige Kostüm des tizianischen Weibsbildes ist hier um Weniges verändert; zu den Blumen, die das Urbild in der Rechten hält, hat man einen Pfeil und in die Linke eine Märtyrerpalme gegeben; darunter steht die flotte Lüge: *Santa Filomena vergine e martire.* Unter dem vorletzten Papste Gregor blickten gläubige Personen gar andächtig auf zu diesem metamorfosirten Bilde der blonden Geliebten des venezianischen Malers!

Finati, ein neapolitanischer Archäolog, Mitglied der herkulanischen Akademie, früher Generalinspektor des *Real Museo Borbonico,* jetzt Direttore della Stamperia Reale. Dieser vielfach durch seine gelehrten Schriften bekannte Mann hat sich besonders verdient gemacht durch einen vollständigen Katalog des Neapler Museums, welcher in französischer Abfassung um 1843 zum Druck gekommen. Hier sind nun alle schon früher bekannten sowie die unter Leitung des Cav. Avellino (Generaldirektors des Museums) aus den Magazinen herbeigeschafften und aufgestellten Gegenstände nach der jetzigen Ordnung durch Cavaliere Finati mit Einsicht, Kritik und Gelehrsamkeit erläutert, wodurch den Kunstfreunden das Verständniss der bewundernswürdigen Monumente aus Pompeji, Herkulanum und den andern Umgebungen Neapels, sowie die Kenntniss der grossen (bekanntlich durch Erbschaft nach Neapel gekommenen) Schätze der Farnesischen Sammlung, immer leichter und angenehmer gemacht wird. Schon früher hatte Cav. Finati einen Katalog unter dem Titel: *Real Museo Borbonico* herausgegeben, der die Aufmerksamkeit der kunstgelehrten Welt auf sich zog.

Fincke, H., sehr geschickter Stahlstecher im Landschaftfache zu Berlin. Seine jüngste Arbeit, das 1846 erschienene Vereinsblatt der preussischen Kunstfreunde, bietet eine Ansicht von Salzburg nach einer Zeichnung von Biermann. Wenn Fincke in frühern landschaftlichen Blättern und namentlich zuletzt in einer Ansicht des Meissner Domes nach Schirmer mehr den glänzenden Effekt des Grabstichels beobachtet hat, so erscheint er dagegen im grossen Blatte der Salzburger Ansicht freier und naiver, wie denn seine Stichelführung sich hier in etwas der unbefangnen Radirmanier annähert. Allerdings war die Behandlungsweise hier und dort durch die Originale mit bedingt und dem Karakter genannter Maler entsprechend gewählt. Da Biermanns Vedute ganz jene besonders durch malerische Vorgründe imponirende Kühnheit hat, die man in allen übrigen Landschaftkompositionen dieses Malers wiederfindet, so hat auch der Stecher besonders den Vorgrund mit seinen Tannen, Felsgestein und altem Mauerwerk höchst energisch und wirkungsreich behandelt, Mittelgründe, Gebirgsferne und Luft aber durch eine fortgesetzt mässigere Stichelführung auf angemessene Art abgestuft. Bei den Einzelheiten der fernerliegenden Gegenstände bemerkt man besonnene Modellirung (im landschaftlichen Sinne), die doch der Haltung des Ganzen durchaus keinen Abbruch thut. Die Breite dieses Stahlstichs beträgt fast 21 Zoll, die Höhe 14 Zoll.

Finden, Edward und William, ein brüderliches Stecherpaar zu London, welches sich im Stahlstich ausgezeichnet und namentlich durch Herausgabe der *Royal Gallerie of British Art* berühmt gemacht hat. Dies seit 1838 erschienene Prachtwerk besteht aus 16 Heften in Royalfolio, deren jedes drei Blätter nebst Text enthält. Die Stiche sind von den Findens in Verbindung mit *F. Bacon, J. Goodyear, P. Lightfoot, W. Miller, E. J. Portbury, C. Rolls, E.* und *W. R. Smith, L. Stocks, H. C. Shenton, J. T. Willmore, S. Sangster, J. B. Allen, J. W. Appleton, F. Baeux, W. Greatbatch, R. Hatfield etc.* besorgt, und zwar nach Gemälden von Gainsborough (Bl. von E. Finden: *the harvest waggon,* der Aerntewagen, im Besitz der Familie Wiltshire), W. Hilton (*the deliverance of St. Peter from prison*), E. Landseer (*Nell Gwynne,* eine Wirthshausscene aus Karls II. Zeit; *the Interior of a Highlander's house,* Bl. von W. Finden; *Deer Stalkers,* Bl. von Finden), W. Turner (*the old Téméraire*), J. Webster (*Sickness and health,* Bl. von W. Finden), David Wilkie (*the death of the red deer,* der Tod des Rothhirsches, ein Hochländerbild im Besitz der Miss Rogers, Pendant zur Walterscottfamilie desselben Meisters; *the Smugglers Intrusion; Sheep Washing,* Bl. von Finden), A. W. Callcott (*Anne Page and Slender, a Scene from the merry wifes of Windsor; Returning from market,* Bl. von W. Finden; *Trent in the Tyrol*), J. Constable (*View on the river Stour near Dedham*), A. Cooper (*a days sport in the Highlands*), W. Collins (*Happy as a King,* Bl. von E. Finden), Ch. L. Eastlake (*the escape of Francesco Novello di Carrara, Sovereign of Padua; a contadina family prisoners with banditti*), A. Fraser (*First day of Oysters*), C. A. Leslie (*Sir Roger de Coverley and the gypsies*), W. Linton (*a city of ancient Greece with the return of a victorious armament; the ruins of Carthago*), D. Maclise (*Preparing Moses for the fair,*

from the Vicar of Wakefield), G. S. Newton (*Lear and Cordelia*), C. Stanfield (*the battle of Trafalgar*), T. Uwin (*Neapolitan Peasants going to the Festa of the Piè di Grotta*), P. Williams (*the Procession to the Christening, a Scene at L'Ariccia near Rome*) u. A. m. — Uebrigens finden wir die Findens bei folgenden Galleriewerken betheiligt: „*Engravings from the Pictures of the National-Gallery*“ (wo z. B. das Dorffest nach Wilkie von William Finden gestochen ist); „*the British Gallery of Pictures being a collection of twenty engravings*“ (herausgeg. von Henry Tresham und Young Ottley, artistischer Seits geleitet vom Hofkupferstecher P. W. Tomkins); „*Engravings of the most noble the Marquess of Stafford's Collection of pictures in London*“ (angeordnet von Young Ottley und artistisch geleitet von Will. Tomkins 1818). Im Jahre 1842 erschien zu London: „*Childe Harolds Pilgrimage by Lord Byron, illustrated with* 60 *Vign. Engravings by Finden from Orig. Drawings by H. Warren, Creswick etc.*“ (In Royaloktav.)

Findung des Erechtheus (oder des Erichthonios). Die Fabel ist laut Apollodor folgende. Pallas, dies Kind heimlich erziehen wollend, gab es in einem Korbe verschlossen der Pandrosos, Tochter des Königs Kekrops von Athen, in Verwahrung. Die zwei Schwestern derselben aber vermerkten das anvertraute Pfand und brannten vor Neugier es zu sehen. So bewegten sie denn die Pandrosos, den Korb zu öffnen, wurden aber mit Entsetzen erfüllt, als sie eine Kindsgeburt mit Schlangenschwänzen statt der Beine sahen. Die Göttin bestrafte diese Neugier mit Raserei an den Töchtern des Kekrops, welche sich darauf vom Burgfelsen Athens herabstürzten. (Vergl. den Art. „Erechtheus.“) Gemälde von Rubens: Erichthonios von den Kekropidinnen im Korbe entdeckt, den die Aglauros öffnet. Dies Bild, 1614 gemalt, findet sich in der Gallerie Lichtenstein und ist durch einen Stich des P. van Sompelen bekannt. Ein täuschend im herkulanischen Wandmalereistyl gehaltnes Gemälde von Casanova (das nach England gekommen und dort verschollen ist) zeigte rechts auf einem Felsen das einfache Portal eines Heiligthums (Andeutung des Tempels, wo der Erechtheusknabe nachher erzogen ward); davor stand ein grosser runder Korb in Cistaform, mit wenig geöffnetem Deckel, wo die Erichthoniosfüsse als Schlangen zum Vorschein kamen. Pallas mit ihrem Speer in der Linken führte die rechte Hand zum Deckel des Korbes, um diesen zu schliessen; zu ihren Füssen aber stand ein Greif und auf einem Basament ein Gefäss. Die Göttin warf dabei scharfen Blick auf die genüberstehenden drei Königstöchter, deren erste mit Diadem und dreimal gegen die Handknöchel herumgehenden Armbändern geschmückt war. Alle drei Mädchen drückten in Mienen und Bewegung eine Entschuldigung und Rechtfertigung ihrer That aus.

Findung Mosis durch die Tochter des Aegypterkönigs. Bedeutende Darstellungen von Raffael (Loggienbild im Vatikan), Paul Veronese (in der Dresdner Gallerie, s. B. III. dieses Lex., S. 112), Nicolas Poussin (im Louvre, Composition von zehn weiblichen Figuren in herrlicher Nillandschaft), Paul Rembrandt (Ovalbild aus der Choiseulschen Samml. bei Sir Robert Peel), August Richter in Dresden (Gemälde bei der Grossherzogin von Toskana, gestochen von A. Krüger und E. Stölzel), Kristian Köhler in Düsseldorf (dessen Bild durch Jentzens Steinzeichnung für den Düsseldorfer Kunstverein bekannt ist) und andern Meistern.

Findung des Romulus und Remus durch den Hirten Faustulus. Vergl. den Art. „Acca Larentia.“ Darstellungen von Rubens (geistreiches Bild im Museum des Kapitols) und Castiglione (im Palast Pallavicini zu Genua).

Finelli, Carlo, Mitglied der Accademia di San Luca zu Rom und Ehrenmitglied der Kunstakademie zu Wien, ist um 1800 in Carrara geboren und entstammt einer Steinmetzenfamilie, die schon im 17. Jahrh. einen für damals namhaften Bildner (den 1657 in Rom verst. Giuliano F.) hervorbrachte. Carlo ist als Bildhauer unter den heutigen italischen Künstlern seines Fachs (wenigstens unter denen zu Rom) derjenige Meister, der am meisten auf sich selbst beruht und vielleicht auch die meiste Schöpfungskraft besitzt. Seine Gesichtsbildungen sind zwar nicht durchweg die anziehendsten, aber immer sind sie bedeutend, voll Lebens und Ausdrucks. Seine Modellirung ist eine sehr sorgfältige und naturtreue. Ist auch Finelli kein Naturalist wie z. B. der Florentiner Bartolini, welcher das Modell kopirt, so lässt er sich doch weniger auf das bei manchen Andern beliebte Componiren der Körpertheile ein. Unter seinen frühern Werken heben sich hervor: die für Paul Demidoff gearbeitete Gruppe der Horen (in tanzender Bewegung und den Leib bedeckt mit dem auf antiken Bildwerken vorkommenden dünnen gefälteten Ueberwurfe, bei dem man neuerdings an Hierodulen gedacht hat); die äusserst anmuthige Gruppe des Amor mit der Psyche (welche letztre den von ihr mit schmerzlichem Unmuth sich Abwendenden zurückzuhalten strebt); eine vorzüglich schöne Venus, die gleichsam zwischen der mediceischen und kapitolinischen mitteninnesteht; sodann eine Anadyomene von

von der Muschel getragen, und ein Amor, welcher den Psychenschmetterling in seiner Hand, über den er sich beugt, zu quälen scheint; ferner ein trefflicher Diskuswerfer (1829 entstanden); ein grosses Basrelief: die fünf Zeitalter, und ein grosser Relieffries: der Triumfzug Trajans (in einem Zimmer des Quirinals, Seitenstück zu Thorwaldsens Alexanderzuge daselbst). Später lieferte Finelli zwei statuarische Kolossalwerke, in welchen er seine Kraft und Eigenthümlichkeit in vollem Maase entwickelte. Das eine schuf er für die neue Kirche Francesco di Paula zu Neapel: den äusserst karaktervollen Matthäus (von welchem Standbilde in unserm Art. „Evangelisten" gesprochen ist); das andre führte er für die kunstliebende Wittwe des Sardenkönigs Karl Felix aus, nämlich die höchst vortreffliche wirkungreiche Grupppe des Erzengels Michael mit dem Satan, deren wir im Art. „Engel" (III. 467.) gedacht haben. — Finelli's Werkstätte zu Rom befindet sich in der *Via di S. Niccolo di Tolentino* 47. Heinrich Stieglitz, der neuerdings dieselbe besuchte, schreibt über den immer noch in alter Rüstigkeit und Kunstfertigkeit schaffenden Meister: „Interessant ist es, diesen in seiner Erscheinung spröden Mann mit dem kalt in sich zurückgezognen Wesen, die wollene Mütze auf dem Kopfe, etwas grimmen Trotz in dem stechenden Auge und um den gekniffenen Mund, mit ämsiger Beflissenheit an der Gestalt der Liebgöttin meiseln zu sehen, wie sie in der von Delfinen getragenen Muschel aus dem Meere steigt. Es ist als habe sich alle der Welt abgewandte Liebefähigkeit des alten Junggesellen mit starrem Selbstgenügen einzig und allein dem kalten Steine zugewendet, den er mit einer wohlthuenden Wärme zu durchhauchen weiss." (Vergl. die „Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat im ersten Jahre seiner Verjüngung", Leipz. 1848.)

Finger auf dem Munde. So werden die Göttin des Schweigens, der ägyptische Genius Harpokrates und der heil. Benediktiner Johannes Silentiarius dargestellt. — In Aufhängung an den Fingern besteht das erlesen grausame Martyrium des heil. Sabas (s. Feigenbaum).

Finiguerra, Tommaso, florentinischer Goldschmied und Niellator um 1460, ein durch kein sicher beglaubigtes Werk erwiesener Meister, der vornehmlich auf eine vage Angabe des Vasari hin, die ihn mit der Erfindung des Papierabdrucks von gestochenen Metallplatten in Verbindung bringt, einen besondern Namen erlangt hat. Die niellirte Pace unter den Niellen in den Uffizj zu Florenz, woran man — seit Zani's Entdeckung eines Abdrucks in Paris — Maso's angebliche Erfindung des Kupferstichs zu knüpfen pflegt, bestätigt sich durchaus nicht als Maso Finiguerra's Werk, sondern ist eine Arbeit des Mattei Dei, der dies Friedensbild in Silber für die Kirche San Giovanni zu Florenz 1455 beendigte; auch ist der Papierabdruck besagten Niello's auf der Pariser Bibliothek (einen zweiten soll um 1841 Robert Dumesnil in der Bibliothek des Pariser Arsenals entdeckt haben) keineswegs von der Platte selbst, sondern nur von einem Schwefelabgusse gemacht, und zwar in viel späterer Zeit als wo die Originalplatte gefertigt worden. Wie es mit dem um 3500 Francs erworbenen Pacenblatte im Kupferstichkabinette des verst. Erzherzogs Karl zu Wien steht, ist uns nicht näher bekannt. — Rumohr: „Untersuchung der Gründe für die Annahme, dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffes sei, gestochne Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken" (Leipz., Rud. Weigel, 1841) und Chr. Schuchardt: „Zur Erfindung des Abbdrucks auf Papier von gestochnen Metallplatten." (Aufsatz im Förster-Kuglerschen Kunstblatte 1846. Nr. 12.)

Finoglia, Domenico, ein Neapolitaner des 17. Jahrh., Schüler des Massimo Stanzione, jedoch mehr zur Malweise des Spagnoletto neigend. Von ihm eine Menge kleiner Wandbilder in den Seitenräumen der prächtigen Karthause Sanmartino über Neapel.

Finsteraarhorn, die höchste Spitze der deutschen Alpen und die dritthöchste in Europa nach dem Montblanc und Montrosa. Vergl. den Art. über „Schweizerlandschaften."

Finstermünz, berühmter Pass in Tyrol, da wo sich die Wasserscheide zwischen der Etsch und dem Inn befindet. Dieser wichtige Engpass ist für Kriegsfälle jetzt durch eine Veste sichergestellt. Die neue Festung, ein Meisterstück militärischer Schutzbaukunst und zugleich von zierlicher Bauart, überrascht den Reisenden in dieser romantischen Gegend. Ihr Hauptwerk bildet eine Burg, die unter einer überhängenden Felswand das schmale Thal nach der deutschen und italiänischen Seite bestreicht; die kasemattirten Batterien, von einem gothischen Bogen überragt, gleichen einem kolossalen Wandschranke, der in den in die Wolken ragenden Felsen über einem tosenden Giessbach eingelassen scheint und beinahe keine Fläche zum Angriffe darbietet. Die entgegengesetzte Seite des Felsens enthält Blockhäuser und

eine starke mit Schiessscharten versehene Mauer, welche jede Annäherung von der italiänischen Seite zu verhindern bestimmt ist.

Finthen, Ort in der alterthümerreichen Umgegend von Mainz, wo man in neuester Zeit einen der wichtigsten Funde in einem Steinbruche gemacht hat. Von drei römischen Cisternen, welche eine Tiefe von 45 bis 50 Fuss hatten, wurden in der einen 8 bis 9 Steinaltäre, mehre Steinbilder gefunden, den Merkur mit seinen verschiedenen Attributen darstellend, nebst einigen andern Skulpturbruchstücken, namentlich einer sehr schönen Hand, die einen Stab hält, einem Bein etc.; ferner Sockel, Säulen, Säulenschäfte, Kapitelle, augenscheinlich alles aus einem dem Merkur gewidmeten Tempel, welcher vermuthlich in der Nähe gestanden, herrührend. Sechs der gefundenen Steinschriften sind noch lesbar, einige derselben in den schönsten Buchstaben sind trefflich erhalten. Alle beziehen sich auf den Gott Merkur, dem, unter dem Schutz des göttlichen Hauses der Cäsaren, sowohl diese Altäre als Bildsäulen geweiht waren.

Fior di persico (Pfirsichblüte), italische Benennung eines äusserst zarten und schönen Gesteins, welches zu den seltensten Marmorarten zählt.

Fioravanti. Es werden zwei Bolognesische Baumeister dieses Namens erwähnt. Der Aeltere, Aristotele F., blühte um Mitte des 15. Jahrh. und war beschäftigt in Bologna und Cento (bei Thurmverbesserungen etc.), in Ungarn (bei einem Brückenbau über die Donau) und in Russland (wo er mehre Moskauer Kirchenbauten leitete). Mehres über ihn besagen die Dokumente im fünften, 1844 gedruckten Bande der von Michelangelo Gualandi edirten *Memorie originali Italiane risguardanti le belle arti.* — Von Bartolommeo Fioravanti ist die 1485 ausgeführte Fasade des Palazzo del Podestà zu Bologna.

del Fiore, Zubenennung mehrer altitalischer Künstler, 1) des Bildners Agnolo oder Aniello, der 1447—70 für zwei Grabmale in S. Domenico maggiore zu Neapel sehr tüchtige Reliefs und Statuetten arbeitete [abgebildet bei Cicognara II. 53.], 2) des Colantonio zu Neapel, der ein Günstling des Königs Raniero (René von Anjou) war und noch auf Goldgrund in der sehr einfachen und conventionellen Weise der Giottischen Schule malte, 3) des Francesco zu Venedig, von dem der berühmte Stecher Sir Robert Strange ein Doppelbild aus dem J. 1412 besass, und 4) des Jacobello, angeblichen Sohnes oder Schülers des Vorigen, Meisters des Carlo Crivelli. Jacobello, blühend um 1401 und noch 1431 lebend, ist für seine Zeit sehr bedeutend. Man rühmt von diesem alten Venezianer besonders die figurenreiche Marienkrönung im Dome von Ceneda, die er um 1430 für den Bischof Antonio Correr ausführte. Ein Bild Jacobello's im Berliner Museum schildert den Gerichtsengel, wie er mit der Lanze das Haupt des Drachen durchbohrt und in der Linken die Waagschalen hält, darin ein Seliger und ein Verdammter.

Fiorelli, Giuseppe, Archäolog und Kunstschriftsteller, von welchem 1843 zu Neapel *Osservazioni sopra alcune monete rare di città grecche* erschienen. Dieser Schrift liess er eine Fortsetzung folgen unter dem Titel: *Monete inedite dell' Italia antica* (mit fünf Kupfern).

dai Fiori, Zubenennung des Blumenmalers Gasparo Lopez von Neapel.

de' Fiori, Mario, geb. 1603, gest. zu Rom 1673, ein geschickter Blumen- und Vögelmaler, hiess eigentlich Mario Nuzzi, erhielt aber jenen Namen (Blumen-Mario) wegen einer gewissen Bravour, die er in Darstellung der bunten Lenzkinder zeigte. Seine derbe Malart widersprach indess den zarten Gegenständen und hielt ihn entfernt von täuschender Naturtreue, durch die allein solche Stücke dauernden Werth erlangen. Auch haben seine schlechten Farben nichts zur Erhaltung seiner dreisten Blumenpinseleien beigetragen. In St. Andrea della Valle ist der Blumenkranz um Camassei's Bildniss des heil. Kajetan von Mario gemalt. Sein Hauptbild befindet sich in der Eremitage zu Petersburg und stellt singende Vögel auf den Aesten eines Baumes dar. Dies Vögelkonzert ist durch ein Hauptblatt Earlomscher Schabkunst bekannt, das 1780 in sehr grossem Querfolio zu London erschien. Stiche nach Blumentöpfen Mario's hat man von J. Smith.

Fiorillo, Joh. Dominik, ein schlechter Maler, aber verdienstlicher Kunstschriftsteller, geb. 1748 zu Hamburg, gest. als Göttinger Professor 1821. Er schrieb eine brauchbare, aber kritikarme „Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten" (Göttingen 1798—1808, fünf Bände, enthaltend die Gesch. der Malerei in Italien, Frankreich, Spanien und England) und als Fortsetzung dieses Werks eine vierbändige „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" (Hannover 1815—20), welche reichliches Material bezüglich der deutschen Kunst des frühern Mittelalters bietet, aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Sodann hat man von Fiorillo eine schon

1785 zu Göttingen erschienene, mit Noten versehene Ausgabe von Salvator Rosa's köstlicher *Satira sulla Pittura*.

Firmelung, s. den Art. „Sakramente."

Firmian, Name einer friaulischen Grafenfamilie, welcher zwei grosse Kunstfreunde des 18. Jahrh. entstammen. Graf Franz Laktanz, geb. 1712 in Trient, gest. 1786 zu Deutschmetz im Tridentinischen, war Gründer der Gallerie in Leopoldskron bei Salzburg und übte selbst mehrfach die Kunst. In der von ihm zusammengebrachten Gallerie sah man 500 Kreidezeichnungen von seiner Hand, theils Köpfe, theils Genrescenen. Vornehmlich glückten ihm Bildnisse; solche soll er oft mit seinem Demantringe in wenigen treffenden Zügen in die Fensterscheiben seiner Freunde geschnitten haben. Er radirte Manches, malte auch in Oel und bildete Köpfe in Terracotta. Sein eignes Porträt in Selbstzeichnung kennt man durch einen Kupferstich von Franz Schaur. — Graf Karl Josef, geb. 1719 zu Deutschmetz, gest. 1782, weihte der Belebung der Künste und Wissenschaften sein ganzes Leben, war correspondirender Freund Winckelmanns und Albrechts von Haller und der Nothhelfer vieler Kunstgenossen, von welchen wir nur Angelika Kaufmann nennen.

Firmian, Graf Leop. Max., gest. als Fürstbischof zu Wien 1831. Lebensgrosses Bildniss desselben von Peter Fendi daselbst.

Firminus, erster Bischof von Amiens, trägt als kirchlicher Blutzeuge das Schwert. Ihm ist der 11. Oktober heilig.

Fischbach, Johann, geb. 1797 zu Gravenegg in Niederösterreich, ist einer von jenen Künstlern, die ihren Ruf hauptsächlich ihrem eifrigen gesinnungs- und einsichtsvollen Streben verdanken, deren Werke daher nicht so sehr durch Poesie und Seelenausdruck, als durch die frappante Art ihres Daseins sich auszeichnen. Ursprünglich Landschafter, hat sich Fischbach in den verschiedensten Zweigen der Malerei, in Architekturen und leblosen Gegenständen, in Bildnissen und im Genre mit Glück versucht und überall den gewissenhaften und denkenden Künstler bewährt. Aus dem J. 1830 ist das in die Belvederegallerie aufgenommene Genrebild: Bauerbube mit einem Mädchen um einen Vogel streitend (im Hintergrunde Aussicht auf die Donau). Die Wiener Ausstellung 1845 brachte von F. Ansichten des Untersberges, des Stauffen bei Salzburg und des Ausflusses des Königsees. In diesen Arbeiten schien, besonders hinsichtlich der Vorgrundbehandlung, Rottmann das Vorbild abgegeben zu haben. An Gesammtwirkung suchen Fischbachs Bilder ihres Gleichen; aber ganz einverstanden wird man mit seinen Leistungen nur dann sein können, wenn man sich an seine Auffassungs- und Darstellungsweise, die er sich abweichend von der Naturwahrheit gebildet, gewöhnt hat.

Fischer, Ferd. August, Stempelschneider und Bildhauer zu Berlin, auch akademischer Lehrer (seit 1848 mit dem Prädikat eines Professors), ist der jüngere Bruder des berühmten Medailleurs Joh. Karl F., mit dem er im Fache der Kleinbildnerei glücklich wetteifert. Eins der vorzüglichsten Werke der Stempelschneidekunst unsrer Zeit ist die von August Fischer modellirte und geschnittene Denkmünze auf Alexander von Humboldt, welche 1848 geprägt erschien. In keiner der Büsten, Gemälde, Kupferstiche und Medaillen, welche den berühmten Naturforscher und Autor des „Kosmos" darstellen, findet man den Geist, Karakter und die feinern Züge desselben so edel aufgefasst, so wahrhaft wiedergegeben als in dem Bildnisse auf diesem kleinen Ehrendenkmale. Die reiche Composition der Kehrseite, von Cornelius entworfen, hat Fischer mit einer Sauberkeit und Schärfe ausgeführt, welche an die Arbeiten seines grossen Ahnherrn, des Nürnbergers Peter Vischer erinnern.

Fischer, F. W., Kunstgiesser in Berlin; s. den Art. „Giesskunst."

Fischer, Georg, ein sehr fleissiger, aber geistloser Nachahmer Dürers in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von ihm ist ein leidender Kristus in der Nürnberger Moritzkapelle (Nr. 102) und eine kleine wenig bedeutende Gefangennehmung aus dem J. 1633 in der Münchner Pinakothek (Nr. 178 im 8. Kab.) und eine grosse Darstellung der zwölf Apostel in der Schleissheimer Gallerie. Sein Werk ist auch die Kopie der sogen. vier Temperamente nach Dürer (Johannes und Petrus, Paulus und Lukas), welche man unter Nr. 81 und 82 im Landauerbrüderhause zu Nürnberg antrifft. In Behandlung und Farbe stimmt mit diesen Werken eine Kreuztragung überein, welche man in der Münchner Pinakothek unter Nr. 17 des ersten Saales sieht. R. v. Rettberg nennt dieselbe ein schönes Bild und vermuthet stark in Georg Fischer den Autor.

Fischer, Joh. Georg, blühte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Eger als Meister in einer eigenen, damals beliebten Art von Reliefarbeiten, welche musivisch aus verschieden gefärbten Hölzern zusammengesetzt wurden. Verschiedene solche Werke Fischers trifft man im Berliner Museum. Das Interessanteste darunter ist ein

grosses, 1 F. 8 Z. im Quadrat messendes Bretspiel, das die Bezeichnung trägt: *Johan Georg Fischer fecit* 1661. Die obere Fläche des Deckels enthält in besagter Arbeit eine reiche Reliefdarstellung der Schlacht von Zama, die sich durch frisches energisches Leben und eine gewisse Sauberkeit der Behandlung auszeichnet. Das Innere des Bretspiels zeigt einfache Musivverzierungen ähnlicher Art, aber ohne Relief; die Bretsteine enthalten, auf der einen Seite, in Relief gearbeitete Kriegsgeräthe. Mehre Arbeiten dieses Künstlers finden sich auch im Dresdener grünen Gewölbe; zwei darunter bestehen gleichfalls aus Bretspielen mit Schlachtstücken. Vor einem Decennium sah man im Privatbesitz zu Berlin eine treffliche kleinere Arbeit, welche in Technik und Styl völlig mit ersterwähntem Werke zusammenstimmt, nämlich ein Relief mit der Darstellung eines Arabers zu Ross im Kampfe mit einem Löwen, bezeichnet mit einem aus *HGF* zusammengesetzten Monogramme und der Beischrift *Egra*. — Vergl. Kuglers Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandnen Sammlung, S. 244.

Fischer, Joh. Karl, Münzbildner, Gemmenschneider und Elfenbeinkünstler zu Berlin. Seine Medaillen werden als den besten Stempelschnittleistungen unsrer Zeit angehörig von allen Kennern anerkannt. Sie tragen bei zartester Durchbildung, welche der Natur die grössten Feinheiten abzulauschen versteht, das Gepräg einer vollen künstlerischen Freiheit, sowohl in den Bildnissköpfen der Personen, zu deren Gedächtniss sie geprägt sind, als auch in den Darstellungen der Reverse, die (wie z. B. der Revers der Schaumünze auf Schleiermacher) sich gelegentlich zur reichen Composition entfalten. [Mit dem Vertriebe der Fischerschen Schaumünzen ist die Gropius'sche Kunsthandlung, R. Reimarus in Berlin, beauftragt.] Aber auch in andern, der Medailleurkunst verwandten Fächern hat Karl Fischer das meisterlich Vollendete mit derselben Sicherheit zu erreichen gewusst. So in der Behandlung des Elfenbeins. Eine bewundernswerthe Arbeit dieser Art ist das im J. 1845 vollendete Medaillon von etwa 5 Zoll Durchmesser, den Phrixus mit der Helle darstellend, eins der anmuthigsten Reliefgebilde, das je unter der Hand eines Elfenbeinarbeiters entstanden. Ueber den trefflichen Meister, der so Grosses im Kleinen geleistet hat und dem möglichst umfassende Gelegenheit zur Schaffung von Werken ähnlicher und verwandter Art zu wünschen ist, vergleiche man noch den Art. „Elfenbeinarbeit" in B. III. S. 410.

Fischer, Josef, ein namhafter Wiener Künstler, geb. 1769, gest. 1822, zeigte schon in frühster Jugend sein Kunsttalent, kam 1783 in die Wiener Akademie und studirte unter Professor Brand die Zeichnung, unter Jakob Schmutzer die Stechkunst. In letzter zeichnete er sich gar bald dermaasen aus, dass er den ersten Preis empfing und 1793 zum Hofkupferstecher ernannt ward. In den J. 1802 und 3 durchwanderte er die Schweiz, Frankreich und England. Zu Paris ergab sich ihm die Bekanntschaft mit dem Fürsten Nikolaus Esterhazy, der ihn liebgewann und ihm 1804 das Direktorat seiner herrlichen zu Wien befindlichen Gemälde- und Kupferstich-Gallerie übertrug. Im J. 1815 ward Josef Fischer Mitglied der k. k. Kunstakademie, ausserordentlicher Professor der Landschaftzeichnung, und 1818 akademischer Rath. Seine Werke bestehen in tüchtigen Landschaftgemälden, die sich meist in den Sammlungen österreichischer Magnaten befinden (nur eine Vedute von 5 F. 5 Z. Höhe bei 7 F. 5 Z. Breite — nämlich eine Ansicht Wiens und des Donaustromes von der Höhe hinter Heiligenstadt aufgenommen — ist der öff. Belvederegallerie einverleibt), und in vielen Stichen aller Arten. Zu seinen besten Blättern zählt man: die Grablegung nach Schidone; den *Christus in templo disputans* nach Ribera; die Blättchen mit dem englischen Wasserhunde, u. a. m. Unter seinen hinterlassnen Handzeichnungen bemerkt man die berühmte Aussicht von Richmondhill, die Ansicht vom Greenwicher Hospital etc.

Fischer, Josef Anton, gebürtig von Oberstdorf in den Algäuer Alpen, ist einer der vorzüglichsten Schüler des Heinrich Hess zu München und hat mehre Cartons zu den Glasgemälden der Aukirche mit religiösem Sinne entworfen. Seine Gestalten sind würdig, ernst und voll himmlischer Ruhe. In demselben Geiste hat er auch ein schönes Oelbild geschaffen: die heil. Familie auf ihrer Flucht.

von Fischer, Karl, geb. 1782 zu Mannheim, gest. 1820 zu München, besuchte zum Studium der Architektur Rom und andre Städte Italiens und brachte von dort, dem damaligen Geschmacke gemäss, die Vorliebe für den Baustyl der Cinquecentisten (zumal Palladio's) mit. In deren Sinne war er in München seit 1803 als ausführender Baumeister wie als Lehrer der Baukunst thätig, und besonders seit 1809, nachdem er Mitglied der Baukommission geworden, wirkte er vielfach auf eine bessere Richtung und Gestaltung des bürgerlichen Bauwesens ein. Beim Unterrichte mehr einer empirischen Richtung folgend, die von einem constructiven und wissen-

schaftlichen Entwerfen von Plänen und Rissen nichts wissen wollte, offenbarte er doch in seinen eigenen Bauwerken viel Sinn für das Praktische und Zweckmässige seiner Kunst. Der römischen Renaissance angehörend und an die Weinbrennerschen Bauten zu Karlsruhe erinnernd, zeigen seine Gebäude im Aeussern viel Uebereinstimmendes, indem sie in der Regel mit einem Giebelbaue und vortretenden Wandpfeilern oder Säulen von beliebigem Maase und mit einem halbmondförmigen Fenster (Lünette) im Giebelfelde versehen sind. So erscheinen mehre seiner Häuser am Karolinenplatze, in der Brienner-, in der Karls-, Blumen- und Müllerstrasse, so auch seine Fasade des allgemeinen Krankenhauses und der Palast des Prinzen Karl am Eingange des englischen Gartens. (Dies letztere Gebäude war für den Minister Abbé de Salabert errichtet worden, und zwar in kleinerem Maasstabe als der Fischersche Plan verlangte, trotzdem aber [in Folge ausdrücklichen Willens des Bauherrn] mit einem Portale in dem grössern Verhältnisse, wie es der ursprüngliche Entwurf angegeben.) Als Hauptwerk Karl Fischers ist das Münchner Theater bekannt, das im Wesentlichen ein Nachbild des Pariser Odeon abgibt; doch hatte der Fischersche Bau früher nur einen Giebel, zu dem der zweite obere erst beim Wiederaufbau der Bühne nach ihrem Brande hinzukam. — Schüler Karls von Fischer waren: Gärtner, Himbsel, Ohlmüller und Ziebland.

Fischer, Kristian Heinrich, Berliner Erzgiesser; s. den Art. „Giesskunst."

Fischer von Erlach, Vater und Sohn, berühmte Wiener Baumeister. Johann Bernhard Fischer, geb. 1650 zu Prag oder Wien, kam gut vorbereitet nach Rom, wo er die Lehre der namhaftesten Baukünstler genoss und die Monumente aus der Cäsarenzeit studirte. Nach Wien heimgekehrt, erregte er bald durch seine Entwürfe die Aufmerksamkeit des Hofes. 1696 empfing er den Auftrag zu einem Sommerpalast für den nachherigen Kaiser Josef I. So entstand die erste Grundlage des heutigen Schlosses Schönbrunn, wodurch Fischer das Amt des ersten Hofbaumeisters und später den Adelsrang mit der Zubenennung „von Erlach" errang. Sein Ruf war so begründet, dass er in der Folge alle bedeutenden Bauten entwarf und bis zu seinem 1724 erfolgten Tode die grössten Auszeichnungen genoss. Die wichtigsten Gebäude, an die sich der Name dieses berühmtesten Architekten seiner Zeit knüpft, sind folgende: 1) die Kirche St. Peter in Wien, wozu Leopold I. im J. 1702 den Grundstein legte — ein majestätischer Bau nach dem Muster der Peterskirche, vollendet von Fischers Sohne Josef Emanuel; 2) die Wiener Karlskirche, wozu der Grundstein 1716 durch Kaiser Karl VI. gelegt ward, — ein rundes Hauptgebäude mit hoher kupfergedeckter Kuppel und zwei voranstehenden ziemlich hohen säulenartigen Thürmen, zwischen welchen man über elf Steinstufen hinauf in das von sechs korinthischen Säulen getragene Portal gelangt. Die Thurmsäulen sind dorischer Ordnung, haben aber statt der Kapitelle flügelbreitende vergoldete Erzadler, sind ganz von Stein aufgeführt, inwendig hohl und mit einer Wendeltreppe versehn, auf der man bis zu den gegossnen Adlern gelangt. Bandartig winden sich an den Thurmsäulen Reliefdarstellungen aus dem Leben des heil. Karl Borromäus hinauf, wodurch das Vorbild für diese merkwürdigen Säulenthürme, die Trajansäule zu Rom, unverkennbar wird. Ausgeführt wurde das Ganze unter dem Baumeister Dominik Martinelli; 3) die Reichskanzlei, ein grossartiges vierstöckiges Gebäude, das gegen den Burgplatz eine Fronte von 27 Fenstern einnimmt und drei grosse Einfahrten mit ebensovielen reichverzierten Altanen hat; 4) die k. k. Winterreitschule, eins der grossartigsten Gebäude, die in der ersten Hälfte des vor. Jahrhunderts entstanden sind. Die Hauptfronte, mit einem halbrunden Eckvorsprunge, hat im Obergeschoss eine steinerne Gallerie mit einer korinthischen Kolonnade, über welcher ein einfacher Adler mit Kriegstrofäen angebracht ist. Eine kupfergedeckte Kuppel bildet das Dach. Im innern grossen und schönen Raume ist die auf 46 Säulen ruhende Gallerie bewundernswerth. 5) die k. k. Hofbibliothek, 1723 begonnen und nur im Plane dem Joh. Bernhard Fischer zuzuschreiben, da der Sohn an diesem (gegen den Josefplatz frontmachenden) innen und aussen bedeutenden Bauwerke gerechtesten Ruhmantheil hat. 6) die Universitätskirche zu Salzburg, ein griechisch-römischer Mischbau, der sich durch das imposante Innere, mit der schönen langen Wand hinter dem Choraltare, auszeichnet. 7) der Palast des Prinzen Eugen in der Himmelpfortengasse zu Wien; 8) der Batthyanische Pal. auf der Freiung; 9) der ehmalige Trautsonsche Pal. in St. Ulrich, wo sich jetzt die ungarische Leibgarde befindet; 10) die sogen. Mehlgrube auf dem Neumarkte, u. s. w.

Josef Emanuel Fischer von Erlach, Sohn des Vorigen, wurde um 1680 geboren, machte Reisen durch England und Italien und leitete nach seiner Rückkunft in Wien die meisten vom Vater begonnenen Bauten. Seine ausgebreiteten Kenntnisse,

die glückliche Leitung und Vollendung vieler Bauwerke, bei denen er mit dem Vater den vollen Ruhm theilte, erwarben ihm Ehren und Reichthümer zugleich. Er wurde Hofbaumeister, Freiherr und kaiserlicher Rath. Unter seinen Architekturen verdient besondre Bemerkung der schöne Sommerpalast italischen Styls, den er zu Wien für den Fürsten Schwarzenberg aufführte. In anmuthiger Gegend, zwischen der Wieden und dem Rennweg gelegen, mit der Stirnseite gegen das Glacis, mit geschmackvollen Treppen, die zu beiden Seiten zum Eingange führen, bietet dies Sommerschloss einen herrlichen Anblick, und dem Aeussern entspricht auch das Innere mit dem geschmackvoll gezierten Saale und den schön geschmückten Gemächern. Das Todesjahr Jos. Em. Fischers ist uns nicht sicher bekannt; wir wissen nur, dass er 1740 noch lebte, denn in diesem Jahre beauftragte ihn die Kaiserin Maria Theresia mit dem Entwurfe zum Castrum Doloris für Karl VI. — An den Namen des jüngern Fischer von Erlach knüpft sich übrigens der erste Versuch zur Einführung der Dampfmaschinen in Deutschland. Im fürstlich Schwarzenbergschen Garten brachte Freiherr Fischer für den Betrieb der Wasserkünste jene sogen. Feuermaschine zu Stande, welche die erste deutsche Dampfmaschine war.

Fischerbilder, s. im Art. „Genre."

Fischgrätenwerk, s. im Art. „Mauerwerk."

Fischhändler und Fischhändlerinnen wurden meisterlich gemalt durch Joachim Buecklaer (in der Münchner Pinakothek das Bild mit Fischen in einer Tonne, wobei der Maler selbst als Fischhändler nebst Frau und Tochter, sodann das Fischverkäuferbild im 6. Galleriezimmer des Neapler Museums), Gerhard Dow (Heringhändlerin in der Pommersfelder Gall.), Gabriel Metsü (ebenfalls eine Heringverkäuferin, bekannt durch den Stich von J. Quinkhard), Karel de Moor u. A.

Fischmaler. Unter den Bedeutendsten dieser Schildererklasse zählen: Pieter Aertsen (geb. 1519), Joachim Buecklaer (geb. 1530), Pieter Snyers (geb. 1593), Jakob van Es (blühend um 1620), Agostino Scilla von Messina (geb. 1629), Albert van Flamen (blühend 1639 — 64), vornehmlich bekannt durch seine radirten Blätterfolgen der mannichfaltigsten Fischarten, und Taverna, ein seltener Meister, von dem das Stuttgarter Museum ein Stück mit todten Fischen besitzt. — Von Frans Snyders (geb. 1578) kommen Handzeichnungen mit Fischen vor; in einer solchen sehen wir einen Tisch mit todten Fischen, Krebsen und andern Seethieren; am Fusse desselben liegen andre und dabei zwei lebendige Fischottern; ein Knabe schüttet rechts Fische in ein Fass. (Getuschter Federumriss, br. 15. h. 9. 7.) — Von dem 1611 zu Nürnberg verst. Kupferstecher Hans Sibmacher hat man ein sehr zart radirtes Blatt, welches einen 1567 gefangenen merkwürdigen Fisch, der sich als Naturwunder herausstellte, von zwei Seiten veranschaulicht. — Von Pierre Firens, einem in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Paris thätigen Stecher, werden *Piscium vivae icones in aes incisae* verzeichnet, deren Werth uns jedoch unbekannt ist.

Fischmärkte. Zu den berühmtesten Bildern der Art gehören: 1) ein Gemälde von Francesco Bassano, Nr. 1341 im Louvre, ein tüchtiges naturwahres Bild, in einem klaren und warmen Tone trefflich impastirt, mit besonders zu beachtendem landschaftlichen Theile: der grossartigen Aussicht auf das Meeresufer, an welchem der figurenvolle Markt gehalten wird; 2) das Gemälde von Rubens und Frans Snyders in der Petersburger Eremitage, eins der vier Elementarbilder, welche Rubens, Snyders und Langjan für den Bischof von Brügge gemalt hatten, bekannt durch die geschätzten Schabkunstblätter von Richard Earlom; 3) die Märkte mit den verschiedenartigsten Seefischen von dem um 1620 blühenden Jakob van Es im Wiener Belvedere; 4) ein Marktbild von Adrian Ostade, das man durch J. Oortmans Stich im *Musée Napoléon* kennt, und 5) die Marktbilder vom Brüsseler Pieter Bout aus dem letzten Fünftel des 17. Jahrh., eins derselben bekannt durch ein Blatt mit der Adresse des M. van der Enden.

Fischotter ist ein Beibild des heil. Abtes Cuthbert, denn sie trocknete ihm stets die Füsse nach dem nächtlichen Bade, in das er betend ein- und ausstieg. Wahrscheinlich that's und thut's auch ein Fischotterfell.

Fischpredigt, s. den Art. Fischwunder.

Fischschüsseln, die Patanai der Hellenen, die *patinae* und *patellae* der Römer. Diese Geschirre, in welchen Fische entweder zur Mahlzeit aufgetragen oder den Hausgöttern (Laren) zum Opfer gebracht wurden, waren häufig mit allerlei Fischsorten bemalt. Unter den ins Berliner Museum gekommenen Vasen der Kollerschen Sammlung befinden sich viele solche Patinen.

Fischwunder. Dergleichen gibt es schon mehre in den biblischen Sagengeschichten, noch mehre aber in den kirchlichen Legenden. Einer der frühesten Wun-

derfische ist der Heilfisch des Tobias. Im neuen Testamente lesen wir vom wunderbaren Fischzug Petri sowie von dem Segenwunder der fünf Fische und fünf Brote, womit Kristus die Menge seiner Hörer in der Wüste speiste. In der Heiligensage stossen wir auf das Curiosum von den andächtigen Fischen, welche der Predigt des heil. Anton von Padua lauschten, weil sonst kein Mensch dieselbe hören wollte. In der Legende vom heil. Mauritius heisst es, dass dieser Fromme, welcher Bischof von Angers war, nach England entfloh, weil er einem Sterbenden die heilige Wegzehrung zu spät gebracht; auf der Flucht nun fielen seine von Angers mitgenommenen Sakristeischlüssel ins Meer, doch als sieben Jahre nachher ihn Suchende nach Britannien überschifften, sprang ihnen ein Fisch ins Fahrzeug, der die verschluckten Schlüssel unverdaut wiederbrachte. Aehnliches kommt in der Geschichte St. Benno's vor. Dieser war Bischof von Meissen und übergab, als er vom Wormser Reichstage nach Rom reiste, zweien Domherren die Domschlüssel mit dem Befehle, sie in die Elbe zu werfen, falls der Kaiser in den Streitigkeiten mit Gregor VII. excommunicirt würde. Das alles geschah, aber nach der Rückkehr des Bischofs fanden sich auch die Schlüssel wieder durch die Güte eines Fisches, der mit den verschluckten Schlüsseln sich fangen liess. St. Arnold, erst ein Heidenmusikant, dann frommer Krist am Hofe Karls des Grossen, bekam durch einen Fisch seinen in den Fluss geworfenen Ring zurück. Dem heil. Gualterius wurde auf seiner palästinischen Pilgerfahrt, als er in eine Wüste verschlagen und dem Verhungern nahe war, durch einen Vogel ein Fisch gebracht, den ihm die Sonne briet. Dem heil. Ulrich widerfuhr das blaue Wunder, dass sich ihm zur Fastenzeit ein schönes Stück Fleisch in einen magern aber gottgefälligern Fisch verwandelte. Dem heil. Comgallus, Abt zu Benchor, wurden Fische und Brot von einem Engel gebracht.

Fischzug, der wunderbare. Berühmte Verbildlichungen dieses Vorganges sind: die Composition von Raffael für eine Tapete (nach welcher Cornelis Metsys und P. Al. Tardieu gestochen haben), die schöne und grosse Composition von Rubens (welche einigermaasen an Raffaels Carton erinnert und von Schelte a Bolswert gestochen ward) und das anziehende Gemälde von Kaspar de Krayer im Brüsseler Museum. Nebenbei seien genannt: die reiche Composition von Lambert Lombardus (Suterman), die 1556 im Stich bei Hier. Cock erschien, und das Gemälde von M. J. Blondel, welches durch Jazet gestochen worden.

Fixin (Côte d'Or) weist seit 1847 eine Bronzestatue Napoleons auf, welche Noisot, ein ehemaliger Grenadier der Insel Elba, und Mr. Rude, Bildhauer zu Paris, gestiftet haben. Der Kaiser ist „stehend auf dem Felsen von St. Helena" dargestellt.

Flaccius, Schutzpatron gegen die Lustseuche, weil er einen lüderlichen Menschen davon heilte, der zum Danke dafür ein frommer Krist ward.

Flachbogen, s. den Art. „Neugermanisches Bausystem."

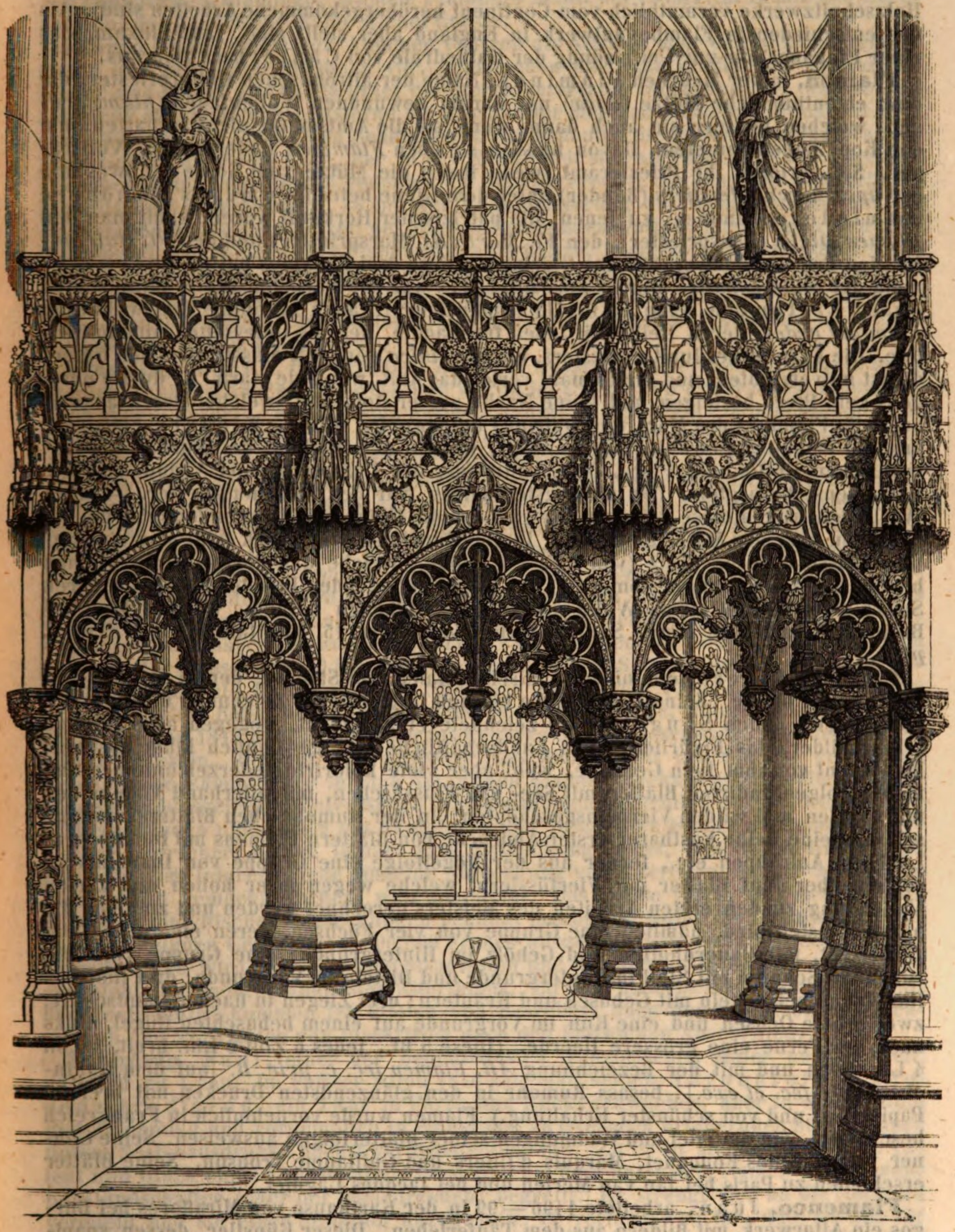
Flachrelief, s. den Art. „Skulptur."

Flagellatio, Geisselung, auch Kasteiung (Selbstgeisselung).

Flamändische Kunst, vlaemische K., s. den Art. „Niederländische K."

Flamboyantstyl, flammiger Styl, eine Abart der Gothik, bei den Franzosen *Gothique flamboyant* genannt, den Engländern aber als Perpendikularstyl und blühender Styl bekannt. Er karakterisirt sich bei den Franzosen zunächst in den Fenstern, und zwar durch die krummen, eine Art von Flammenform bildenden Durchbrechungslinien in den Fensterbögen. Dieser flammende Styl ist in Frankreich der Uebergang von der Gothik des 14. zur Renaissance des 16. Jahrh. und entspricht oder nähert sich dem Dekorativstyle Englands, wo freilich Flammenfüllungen in den Fenstern nicht gewöhnlich sind. Selten trifft man einfache Werke aus der Zeit solcher Schmuckgothik; die meisten Denkmale des Flammenstyls sind mit Verzierungen überladen. Oft fehlt den Fenstern das Ueberschlaggesims, dafür haben sie aber viele Blumen, geschweifte Bögen und Baldachine über sich, und der Raum der Bogenspannung ist mit den flammenähnlichen Durchbrechungen ausgefüllt, wovon eben der französische Name dieses üppigen Styles kommt. Die Gewände haben tiefe Hohlkehlen und eckige Gliederungen, zuweilen schlank hinanlaufende Säulchen. Die Durchbrechungsformen der Flamboyantfenster sind bald einfache, bald reiche, doch herrscht das Verworrene vor. Ebenso walten flachbogige Portale mit Segmentbögen vor; öfter findet man auch Doppelpforten, die sich unter einem grossen Portale öffnen, dessen Architravgliederungen und Gewände mit Standbildchen unter reichen Schirmdächelchen bedeckt sind. Im Innern finden sich viele Rundschäfte mit kleinen unverhältnissmässigen Kapitellen. Gewölbte Steindächer trifft man mehrentheils, minder oft Holzdächer, welche aber ebenfalls spitzbogig oder kiel-

artig wie der Boden eines umgekehrten Schiffs (also unähnlich den englischen jener Periode) gebaut sind. Wie im Tudorstyle haben auch im Flamboyant die Gewölbe tief niederhängende Schlusssteine. Die Wirkung der Bauten solchen Styls geht nicht mehr von den Massen, sondern vom Reichthum einzelner Theile aus. Man mag den Flamboyant eher bewundern als nachahmen. Reiche flamboyante De-



tails aus dem J. 1426 bietet die Kirche zu Caudebec an der Seine (an ihrer Westfronte, Portal und Thurm); auch ihre Nachbarin, die Kirche zu Vilbequier hat derlei Einzelheiten. Als seltsames Beispiel eines einfachen Baues in diesem Style stellt sich die Kirche zu Liseux dar; Proben reicher Architektur hingegen sind das südliche Seitenschiff zu Louvier, wo die Fenster eine Baldachinbedachung auf-

weisen, und der wundervolle Lettner der Ste. Madeleine zu Troyes, den wir hier in einem Holzstiche vom Luzerner Aloys Brunner vorführen. In England findet man Beispiele vom Flamboyant an Kirchenschränken, die in alten Vermächtnissen als „flandrische Schränke“ bezeichnet werden, sodann an Holzschirmen und Stühlen (im Norden Englands, namentlich in den Kirchen zu Hexham und Jarrow, deren Holzschnitzwerke vermuthlich vom Continent herübergekommene Arbeiten sind). Als das entschiedenste Flamboyantwerk in England aber stellt sich, laut Bloxam, das einer Eingangsthür zur Umfriedung der Kathedrale von Canterbury heraus.

Flamen, in der Mehrheit Flamines, Name der altrömischen Götterpriester, die eine eigenthümliche Mütze (*apex*) mit darum gewundnen Wollenfaden (*filum*) trugen, welchen letztern sie auch dann, wenn sie die Amtsmütze nicht aufhatten, um den Kopf haben mussten. Davon hiessen sie eben *Flamines,* Fadenträger, Wollträger. Sie verloren ihr Priesteramt, wenn ihnen die Mütze vom Kopfe fiel, weshalb der *apex* durch *offendices* (Bänder) unter dem Kinne befestigt ward. Es gab höhere und niedere Flamines; zu jenen, die patrizischer Herkunft waren, zählt man den *Flamen Dialis* (Zeuspriester), den *Fl. Martialis* (Marspriester) und den *Fl. Quirinalis* (den Priester des vergötterten Quirinus). Diese drei Flamines hatten die Auszeichnung der *Sella curulis.* Der Flamen Dialis war der Vornehmste; er hatte seinen eignen Lictor und seine Camilli (Opferdiener), auch besondre Amtswohnung, *Flaminia aedes,* deren Heiligkeit Jeden freimachte, der als Gefesselter hineinflüchtete. Die Frau dieses Jupiterpriesters, die *Flaminica* genannt, musste stets den Opferdienst mitverrichten, und ihr Gemahl verlor das Amt, wenn sie starb. Er durfte übrigens kein Pferd besteigen und keine Nacht ausser Rom sein, welcher Beschränkung auch die Flamines des Mars und Quirinus unterworfen waren. Niedere Flamines, aus den Plebejern gewählt, gab es zwölf, welche dem Vulkan, der Furina, der palatinischen Göttin, der Flora, dem Volturnus, der Carmenta, dem Virbius etc. den Opferdienst besorgten. Der niedrigste Flamen war der Pomonenpriester. — Ihren Wollfaden trugen diese Priester entweder um die Mütze selbst gebunden oder um ein Stäbchen über der Mütze gewunden. In der Münchner Glyptothek trifft man eine antike weissmarmorne Büste (von 2 F. 4 Z. Höhe), welche das Porträt eines Flamen bietet. Es ist ein bärtiger Römer mit der knapp anliegenden Priestermütze, auf deren Spitze sich das mit etwas Wolle umwundene Stäbchen befand, welches hier aus Bronze restaurirt ist. Vergl. Santi Bartoli *Admir. rom.* 15. Montfaucon: *ant. expl.* 2. *pl.* 5.

Flamen, Albert, ein niederländischer Maler und Stecher, der in der Zeit von 1639—1664 blühte. Seine Hauptstärke bestand in trefflicher Zeichnung der Fische und Vögel. Auch Säugethiere zeichnete er geschickt, wogegen alles Uebrige seiner Bilder, das Figürliche, das Landschaftliche etc. gewöhnlich lahm absticht. Man kennt von ihm kein Gemälde, wohl aber viele kolorirte Federzeichnungen und mehre Folgen radirter Blätter mit See- und Flussfischen, mit allerhand Vögeln und mit zahmen und wilden Vierbeinsgeschöpfen. In der Rumohrschen Blättersammlung sah man eine Reihe kostbarer erster Abdrücke von Blättern Flamens mit Dickfischen, Lachsen, Aalraupen etc., ferner aus der Vögelfolge eine Gruppe von Distelfinken, sodann aber fünf Blätter mit Vierfüsslern, welche wegen ihrer hohen und zarten Vollendung zu den ersten Arbeiten des Meisters gerechnet werden und zugleich die allerseltensten sind, nämlich eine Gruppe von vier Füchsen, deren einer ein Huhn zerfleischt, mit Bauernhütten und Gehölz im Hintergrunde; eine Gruppe von acht ruhenden Schafen mit Stall im Hintergrunde und Disteln im Vorgrunde; drei indische Kaninchen bei Hügeln mit Gebüsch und Kräutern; drei Ziegen in flacher Landschaft; zwei grosse Ochsen und eine Kuh im Vorgrunde auf einem bebuschten Hügel, links nach der Ferne eine grössere Heerde. (Diese 5 Bl., jedes 6 Zoll 2 Lin. breit, 3 Zoll 4 Lin. hoch und mit der Bezeichnung *AB. Flamen fec. c. priv. R.* [auf dem Kaninchenblatte *fec. et exc.*], besass Rumohr in den glänzendsten Drucken mit breitem Papierrand und von schönster Erhaltung.) Flamen wurde vornehmlich in Frankreich beschäftigt, wie die Titel und Widmungen seiner Blätterfolgen ausweisen. Seine Gönner waren Gilles Foucquet, Marquis d'Illiers und Guillaume Tronson. Seine Blätter erschienen zu Paris bei Jan van Merlen und bei Jacques Lagniet.

Flamenco, Juan, arbeitete 1496—99 in der Karthause von Miraflores bei Burgos ein Altarwerk mit Bildern aus dem Täuferleben. Dieser Künstler, dessen spanischer Name einen vlamingischen Jan besagt, ist irrigerweise mit Hans Memling identificirt worden. Wahrscheinlich gehört er aber der Schule Rogiers von Brügge an. Von einem Schüler Rogiers datiren bekanntlich die drei kostbaren Täfelchen im Frankfurter Museum, welche die Geburt des Johannes, die Taufe Kristi und die Enthauptung des Täufers verbildlichen und im Mailändischen erworben wur-

den. Die zwei ersten Darstellungen findet man nun in etwas grösserm Format und in etwas geringerer Ausführung wiederholt in zwei Täfelchen der Haager Gallerie, welche aus Spanien stammen. Wie stark vermuthet wird, dürften diese Kopieen aus der Klosterkirche Miraflores gekommen sein. *Posito ut* — könnten dieselben freilich von jenem Flamenco herrühren.

Flamingo, s. Fiamingo. *Michele Flamingo* heisst bei Vasari (im Leben des Marcantonio) der flandrische Maler Michel Cocxie.

Flämmchen, *flammulae,* kommen vielfach als Attribut über den Häupten vergötterter und geheiligter Personen vor. Flämmchen über den Eihüten der Tyndariden Kastor und Pollux deuten die unter die Sterne versetzten Dioskuren an, welche den Schiffern als glückliche Leitsterne bei stürmischer Meerfahrt dienten. Flammen über den Häuptern der Jünger und Sendboten Kristi bedeuten die Ueberkommung des heiligen Geistes an jenem Tage, der in der Kristenheit sich als Pfingstfest verewigt hat. Flämmchen auf Engelköpfen bedeuten die höchste Freude, die äusserste Seligkeit der himmlischen Heerschaaren, so bei der Engelumglorung des triumfirenden, mit der Kreuzfahne in der Herrlichkeit des Himmels stehenden Gottessohnes. Unter den Heiliggesprochnen, welche eine Flamme zuhaupt haben, bemerkt man vornehmlich Brigitta von Schottland (die sogen. Thaumaturga, deren Heiligkeit schon in ihrer Jugend durch ein Leuchten ob ihrem Haupte verkündet wurde) und Vincenz Ferrerius (dessen hauptumspielende Lichtflamme das göttliche Feuer seiner glänzenden Bekehrungsberedtsamkeit versinnlicht).

Flandin, Eugène, der berühmte Zeichner asiatischer Alterthümer, machte seine Studien zunächst in Persepolis und wurde im J. 1844 von der französ. Regierung nach Mossul gesandt, um die vom dasigen französ. Konsul Botta in dem Mossul genüberliegenden (nur durch den dazwischen strömenden Tigris davon getrennten) Dorfe Khorsabad entdeckten Palastreste aus assyrischer Zeit zu zeichnen. Flandin zeichnete hier, auf ninivitischem Boden, sämmtliche Ausgrabungen, während Botta alle monumentalen Inschriften kopirte; auch leitete er die Auswahl der wegschaffbaren und seitens ihres Zustandes fortschaffenswerthesten kolossalen und kleineren Bildwerke, welche durch die im Aug. 1845 aus dem Hafen von Brest zur Abholung abgesandte Gabarre *le Cormorant* gegen Ende des J. 1846 wohlbehalten nach Frankreich gebracht wurden, wo sie als kunstgeschichtlich hochwichtige Denkmale des vor 2000 Jahren untergegangnen Niniveh, der weltberühmten Hauptstadt des einstigen grossen Assyrerreichs, nun in zwei Parterresälen des Louvre aufgestellt sind und hier die grossen seit 20 Jahren in den anstossenden Sälen aufgespeicherten ägyptischen Monumente zu interessanten Nachbarn haben. Vor Flandins Ankunft in Mossul hatte schon Botta selbst Zeichnungen gemacht, welche, mitgetheilt im *Journal Asiatique* von 1843 und 44, ein überaus genaues und gewissenhaftes Bild der Gegenstände lieferten. Die mit weit grösserer Geschicklichkeit von Flandin gemachten Zeichnungen sämmtlicher in eine Art grauen Alabaster gehauenen Basreliefs des zu Khorsabad blosgelegten ninivitischen Prachtmonuments entrollen uns das wunderbare Bild eines innen und aussen mit Skulpturen und Inschriften bedeckten Palastes assyrischer Herrscher, dessen Ganzes eine Entdeckung bildet, welche an Grösse und unerwartetem Interesse jede einzelne Entdeckung von Alterthümern, die seit einem Jahrhundert gemacht worden, weit übersteigt. Das grosse Werk, in welchem Botta alle seine ninivitischen Entdeckungen bekannt macht und wofür die französ. Kammer in einem eignen Gesetze fast 300,000 Francs ausgesetzt hat, ist in Veröffentlichung begriffen und wird eins der interessantesten und wichtigsten Hilfswerke zur Kunstgeschichte des morgenländischen Alterthums. Zu dem historischen und beschreibenden Texte Botta's kommen 180 Platten von Basreliefs nach den Flandinschen Zeichnungen und 225 Platten von Inschriften nach den Bottaschen Abschriften.

Flandrin, Paul, einer der bedeutendsten französischen Maler unserer Zeit, wirkend zu Lyon. Im Pariser Salon 1840 sah man seinen Savonarola in Florenz predigend, ein zwar in Farbe und Effekt schwaches, aber in Composition und Zeichnung und vornehmlich in einem fast an Overbeck erinnernden Streben nach tiefem Seelenausdrucke höchst verdienstvolles Bild. Zu Lyon steht Flandrin mit Talent und Glück einer Landschafterklasse vor, die man unter dem Namen der Conventionslandschafter (oder der Poetisirenden) begreift. Er strengt sich an die Natur zu veredeln und sie einer Situation anzupassen; er verlangt von ihr, dass sie ihm für den einen oder andern Eindruck günstig sei und helfe. Und damit gelingt es ihm auch bald für Ernsthaftes, bald für Anmuthiges. Belege geben zwei seiner jüngsten Werke, welche auf der Lyoner Ausstellung 1847 gesehn wurden, nämlich ein Hieronymusbild und eine lauernde Löwin, in welcher letztern Schilderung zwar die Landschaft Hauptsache ist, aber nur aufgefasst und durchgeführt im Karakter des

Gegenstands. Diese Bilder sind allerdings gefällig, können jedoch keine Ansprüche auf höhere Landschaftkunst machen.

Flatters, Jakob, gebürtig von Krefeld, ist Schüler des Antoine Houdon und einer der anerkanntesten Bildhauer zu Paris. Seine Werke verrathen ein tiefes Studium der edlen hellenischen Plastik. Zu seinen schönsten Arbeiten zählt man die Hebe vom J. 1819, die Statue Delille's für Clermont-Ferrant vom J. 1820, den Ganymed vom J. 1822, die Büste des Preussenkönigs vom J. 1825, die den Leander erwartende Hero vom J. 1827, die Büste Lord Byrons, Delille's, General Foy's, Goethe's, Grétry's, Haydn's, Louis' XVIII., Rostopschin's und Talma's, eine Traumstatue in London und ein Amorbild (in Petersburg?), endlich ein etwas überlebensgrosser Kristuskopf vom J. 1844, der allgemeines Aufsehn zu Paris erregte, da er ganz einfach — ohne Dornenkrone, ohne Heiligenschein, ohne Attribute andrer Art — dargestellt ist.

Flatz, ein Tyroler Historienmaler, der um 1845 zu Rom sich hervorthat. Man erfreute sich dort auf der Ausstellung bei Porta del popolo an seinem grossen Altargemälde der Verklärung des heil. Franziskus. Der Heilige erscheint schwebend unter einer Glorie, welche die neben einander thronenden Figuren des Kristus und der Jungfrau Maria umgibt. Den Vordergrund nehmen vier Heilige aus dem Orden des heil. Franziskus ein, welche auf geschickte Weise vertheilt sind. Der heil. Antonius von Padua und S. Veronica knieen in der Mitte, während an den beiden Seiten der heil. Bonaventura in reichem Bischofskostüm und die heil. Elisabeth von Ungarn in stehender Stellung einander entsprechen. Ausserdem dass dieses grosse und umfangreiche Werk, welches der Künstler in einer verhältnissmässig sehr kurzen Zeit zur Vollendung gebracht hat, in Anordnung, Formenvortrag und Luftperspektive die Strenge der ältern Meister mit den Vortheilen, welche die Kunst in ihrer spätern Entwicklung errungen, zu verbinden gesucht hat, zeichnet es sich auch durch frische Farbengebung und kräftige Pinselführung aus.

Flavisches Amfitheater, auch das Colosseum (ital. *Coliseo*) genannt; s. die Art. „Amphitheater" und „Rom."

Flavius Ardaburius, römischer Consul im Jahre der Stadt 432, aus dem tuskischen Geschlechte der *Phlave*. Seinen Namen findet man auf einem Küchen- und Silbergeräth, welches im Uffizienpalaste (unter Nr. 12 und 13 im Kabinet der antiken Bronzen) zu Florenz bewahrt wird.

Flavius Memorius. Auf diesen Namen lautet das merkwürdigste Denkmal unter den Antiken im Marseiller Museum. Es ist ein Sarkofag, den der Kampf zweier Kentauren mit einem Löwen schmückt.

Flaxland, ein im historischen Genre zu Strassburg thätiger Maler, der noch in der Jungmeisterschaft sich befindet und neben J. Klein und Merkle daselbst einer günstigen Zukunft zustrebt. Näheres über ihn war uns nicht vergönnt zu erfahren; nur einer Nachbildung von seiner Hand können wir Erwähnung thun, nämlich der ziemlich getreuen, wenn auch mehr Durchgeistigung zu wünschen lassenden Kopie von Roberts neapolitanischen Winzern. Dies Nachbild trifft man im 3. Saale des Museums auf dem Strassburger Stadthause.

Flaxman, John, einer der berühmtesten Bildner der Neuzeit, wurde 1755 zu York geboren, wo schon sein Vater die Bildhauerei betrieb. Dieser trieb zugleich einen Handel mit Gypsabgüssen nach Antiken, welche Kunstwaaren die frühe und entschiedene Neigung seines Sohnes zur klassischen Plastik hervorriefen. In seinem 15. Jahre betrat John die Londner Akademie, wo er unermüdlich fortstudirte, ohne doch die heissersehnte goldne Medaille zu gewinnen. Als ihm Josua Reynolds das Urtel des akademischen Ausschusses verkündigte, wonach ein Andrer des Preises würdig befunden worden, rannen über Flaxmans Wangen die brennenden Thränen verletzten Ehrgeizes. Stracks sagt' er diesem Institute, wo der Zopf gekrönt worden, sein Vale und miethete sich Wohnung und Werkstatt, um seine Weiterbildung auf eigne Faust zu betreiben. Bezüglich der Technik lauschte er Manches dem Banks ab, doch setzte er nie einen Fuss in die Werkstatt eines Meisters. 1770 sah man von ihm einen in Wachs bossirten Neptun, 1772 eine wächserne Kindsfigur, 1773 die lebensgrosse Figur der griechischen Komödie und das Basrelief der Vestalin, in der folgenden Zeit das Thonmodell des Pompejus nach der Farsalischen Schlacht, 1779 das Gegenstück: Agrippina nach dem Tode ihres Germanicus, und 1781 zwei Basreliefs, den Tod Cäsars und die Fabel von Acis und Galathea darstellend. Im J. 1782 vermählte er sich mit der doppelt liebenswürdigen, sehr gebildeten Miss Anna Denman, mit welcher er 1787, wo er noch die Gruppe Venus mit dem Cupido förderte, seine Studienreise nach Italien antrat. Er richtete sich zu Rom in der Via felice ein und fand bald ein für seine Werke begeistertes Publikum. Hier bildete er die aus

vier überlebensgrossen Figuren bestehende Gruppe des rasenden Athamas (nach Ovid), welches Gebild der Graf Bristol in Marmor bestellte. (Dies Werk brachte ihm 600 Pf. Sterling ein; aufgestellt findet man es in Ickworth, dem Landsitze der Bristols in Suffolk.) Alsbald erhielt er von Mr. Naylor den Auftrag, Umrisse nach dem Homer zu liefern. Das Honorar für jedes Blatt war nur eine Guinee, aber diese Zeichnungen im Style alter Vasenbilder veranlassten seinen Freund Thomas Hope zur Bestellung von Umrissen nach Dante, und riefen auch einen Auftrag seitens der Gräfin Spencer hervor, welche Zeichnungen zum Aeschylus wünschte. (Die Homerumrisse, Iliadenbilder, erschienen von Tommaso Piroli, Parker und Neagle gestochen zu Rom 1793; die Aeschyluszeichnungen aber auf 31 Platten in gr. Querfolio zu London 1795 unter dem Titel: *Compositions from the Tragedies of Aeschylus, designed by J. Flaxman, engraved by Th. Piroli.*) Nachdem ihn die Akademieen von Ferrara und Florenz zu ihrem Ehrenmitgliede aufgenommen, reiste Flaxman im J. 1794 nach London zurück, wo er nun sein erstes monumentales Werk schuf: das Denkmal des Lords Mansfield im Westminster. Der sitzende Greis in modernem, aber edel behandeltem Kostüm macht mit den Seitenfiguren der Gerechtigkeit und des Erbarmens und mit der Todesgestalt im Hintergrunde eine wahrhaft erhabene Gruppe; der Tod aber ist nicht etwa in der knöchernen Scheusalsgestalt kristlicher Kunst, sondern ganz im schönen Sinne der Hellenen dargestellt. Eins der nächsten Werke Flaxmans war sodann das Grabdenkmal der Frau des Baronets Sir Francis Baring, ein Musterwerk einfach schöner Grossbildnerei, aufgestellt in der Kirche zu Mitcheldever in Hampshire. Unter einer Spitzarkade steht eine lebensgrosse Weibsgestalt, welche den Begriff der Resignation ausdrückt; zu den Seiten aber sind zwei herrliche Basreliefs angebracht, welche das „Dein

Reich komme!“ und das „Erlöse uns von dem Uebel!“ aus dem Vaterunser versinnbilden sollen. (Eins dieser allegorischen Bildwerke bringt unser Holzstich zur Anschauung.) Im J. 1800 wurde Fl. Mitglied der Londner Akademie, der er am Tage seiner Aufnahme die nach Iliade IX. 557. geschaffene Gruppe des Apollo und der Marpessa schenkte. 1801 entstand seine meisterliche Büste Washington's und das Marmorrelief, welches den William Jones als Sammler der indischen Gesetzbücher vorführt. (Letzteres sollte einen Basamentschmuck für die von Flaxman projektirte Kolossalstatue der Britannia auf Greenwichhill abgeben. Dies ausgezeichnete Hautrelief, darstellend den Jones unter den Braminen, die ihm aus ihren heiligen Schriften die uralten Gesetze vortragen, befindet sich jetzt in der Universitätskapelle zu Oxford.) 1805 sah man vollendet die Gruppe des Hermes mit der Pandora und die Statue der Gnade, 1807 das Modell der Reynoldsstatue (welche 1813 in der Paulskirche zu London errichtet ward), 1809 das Marmorbild der Entsagung. Im J. 1810 erhielt Fl. die Professur der Bildhauerei an der Londner Akademie. Seine Vorlesungen fanden reiches Publikum und um so vollern Beifall, da sie sich durch Gedankenreichthum und Klarheit des Vortrags auszeichneten. Indess blieb seine bildnerische Hand so fleissig wie zuvor. 1811 sah man seine marmorne Siegesgöttin (zu Leeds aufgestellt), 1813 das Modell zur Kolossalstatue des Generals John Moore für die Stadt Glasgow, 1814 das berühmte Denkmal des Admirals Howe (in der Paulskirche) und zwei Statuen zum Denkmale des Generals Simcoe, darstellend einen britischen Freiwilligen und einen kanadischen Indianer. 1815 lieferte er eine Damenstatue (nach Italien bestimmt), 1816 das Standbild eines Senators und 1817 die Darstellung der Mutterliebe. Jahrelang war Fl. in seinen Mussestunden mit dem Zeichnen und Modelliren eines Achillesschildes nach der homerischen Beschreibung im 18. Gesange der Iliade beschäftigt. Diese ihm von den Londner Goldschmieden und Juwelieren Rundell und Bridge übertragene und mit 620 Pf. Sterling honorirte Arbeit vollendete er im J. 1818. Die genannten Herren liessen vom Flaxmanschen Schildmodell vier Abgüsse in vergoldetem Silber machen, deren jeder einen Metallwerth von 2000 Pf. Sterl. hatte. Diese Silberschilde kamen in den Besitz des Königs, des Herzogs von Northumberland, des Herzogs von York und des Earls von Landsdale. Der Achillesschild misst 9 Fuss im Umfange, die Wölbung beträgt 6 Zoll. In diesem mit unsäglichem Fleiss und ungemeinem Geschick durchgeführten Werke hat Flaxman auf verhältnissmässig kleinem Raume all das Wissen zusammengedrängt, das er sich durch seine Studien der Natur und der Denkmale hellenischer Kunst und Dichtung während eines langen rastlosen Künstlerlebens erworben. Zu den hervorragendsten Schönheiten dieses weltberühmten Glanzwerks Flaxmanscher Bildnerei gehören: das geistreiche Hochrelief des Phöbus Apollo auf seinem Wagen immitten des Schildes, der meisterlich behandelte Löwenangriff auf eine Stierheerde, und das heiterschöne Hochzeitfest, ein Brautzug mit allem klassischen Zubehör. (Wieviel Geist und Schönheitsinn dieser ausgezeichnete Künstler hier auch entwickelt, so ist es doch jetzt nicht mehr möglich, dass die Flaxmansche Auffassung der Antike, neben Thorwaldsens Alexanderzug und Schwanthalers Achillesschild gehalten, noch befriedigen kann. Im Junihefte des Londner Kunstblattes *Art-Union* vom J. 1846 findet man vier Abtheilungen des Flaxmanschen Schildes abgebildet, welche Bruchstücke die Reihenfolge im Schild einhalten und mehre der schönsten Figuren aus der Heirath, der Aernte, dem Gericht und der Weinlese bieten. Freebairn hat in seiner bekannten Reliefmaschinenmanier den ganzen Achillesschild gestochen und 1846 vollendet.) In die Zeit von 1819—22 fallen: eine Statue für ein Grabmal, das Marmorbild eines schlafenden Kindes und die mit Recht berühmte beim Earl von Egremont befindliche Gruppe des über den Satan triumfirenden Erzengels. 1823 war die Büste des John Forbes vollendet; 1824 sah man die Marmorstatuen des Hirten Apollo und unsrer alten Bekannten: der Psyche, im J. 1826 aber die sehr artige Gruppe Michelangelo und Raffael (beim Dichter Samuel Rogers, der auch ein liebliches Grüppchen Amor und Psyche von Fl. in weissem Marmor besitzt).

Andre Flaxmansche Arbeiten von Bedeutung, deren Datum wir jedoch nicht genau angeben können, sind z. B. die Statue des Bischofs Skinner in der Andreaskapelle zu Aberdeen, das schöne Grabmal mit dem Hochrelief dreier graziöser zu einem Halbkreis verschlungener und zu schweben scheinender Weiblichkeiten in der Kapelle des Königscollegs zu Cambridge, das Basrelief zum Andenken des Dichters Collins in der Kathedrale von Chichester, die Pitt-Statue zu Glasgow, die prächtige Bildsäule des Rajah von Tanjore und die Denkmale des Mr. Webb und des Missionars Schwarz, letzteres in Basrelief den ehrwürdigen Geistlichen auf dem Sterbebett schildernd, wie ihm der obgenannte Rajah seinen letzten Besuch macht (drei nach Indien gekommene Werke), das grosse prächtige Grabdenkmal Nelson's

in der Paulskirche zu London, die Statue der Komödie im Coventgardentheater und die Bildsäule John Kemble's im Westminster, mehre schöne Denkmale (ausser dem schon genannten Jones'schen) in der Universitätskapelle zu Oxford und mehre dergleichen in der Kathedrale zu Salisbury. An letzterm Orte bezeugen drei Monumente das in der Zeit der Lebensneige bei Flaxman hervortretende Streben, auch dem Kirchenstyle Rechnung zu tragen. Das eine dieser Denkmäler, zur Erinnrung an den 1796 verstorbenen W. Benson gestiftet, enthält eine Frauenfigur, die ein Gewand lüftet, um das Basrelief mit dem barmherzigen Samariter zu zeigen. Die beiden andern sind dem Walter Long und dem William Long gestiftet; alle drei sind in weissem Marmor ausgeführt und von schöner architektonischer Anordnung, nur ist Fl. hier bei allem Streben dem Kirchlichen gerecht zu werden, zu keinem richtigen Verständniss der germanischen Stylistik gekommen.

Flaxman folgte im J. 1826 seiner kurz vor ihm heimgegangenen Gemahlin ins Jenseits und hinterliess seinem Schüler und nahen Verwandten Denman die Vollendung der Burns-Statue für Edinburg sowie die Ausführung der Bildsäule des Marquis von Hastings für Bombay, zu welchem letztern Werke er nur noch die Zeichnung besorgt hatte. Seine Persönlichkeit war eine tiefgemüthliche, biedere und in der Haltung edle; nur hatte Mutter Natur diesem schönen und feinen Geiste eine sehr unästhetische Hülle verliehen, denn sein Körper war klein, mager und verwachsen, auch hatte der Bau des Hauptes — jenes Heiligthum, wo der Gott im Menschen wohnt — bei Fl. eine nichts weniger denn schön geregelte Fasade. Grade solch ein in die mangelhafteste Körperlichkeit gebannter Geist musste denkend und schaffend der äussersten Formenschönheit entgegenstreben, wie ein ähnliches späteres Beispiel unser trefflicher Peter Fendi, der Wiener Volksmaler und Antikenzeichner, bietet. Nicht genug ist Flaxmans lebendiges Eingehen in den Geist und Formenadel des klassischen Alterthums zu rühmen, zumal er damit schon in einer Zeit vorleuchtete, welcher der Zopf noch so nah hing. Seine Umrisszeichnungen zum Homer, Hesiod und Aeschylus wie die zum Dante zeugen mehr oder minder von einer Reinheit des Styles, einer ebenso schlichten als grossartigen Auffassung, einer ernsten und zugleich naturfrischen Anmuth, welche der Kunst der neuern Zeit lange fremdgeblieben waren. Mehr als in England haben diese vornehmsten Erzeugnisse Flaxmans in Deutschland nachgewirkt; sicher haben diese Umrisse, die hier starke Verbreitung fanden, einen sehr bedeutenden Impuls zu dem neuen Aufschwunge unserer Kunst gegeben. — Ein literarisches Vermächtniss Flaxmans sind die 1829 erschienenen *Lectures on Sculpture*, jene geistreichen Vorlesungen, die er 1810 u. f. J. an der Londner Akademie gehalten hat.

Nach Flaxman stachen Blake (die 1817 bei Longman in London erschienenen Zeichnungen zum Hesiod), Freebairn (den Achillesschild), James Godby (das Grabmal des Earls von Mansfield, im Prachtwerke: *the fine arts of the english school* 1812), John Landseer (19 Platten *Studies in anatomy for the use of painters and sculptors, London* 1833, mit Text von Robertson), Fred. Ch. Lewis (die in zusammenhängenden Gruppen die Werke der Barmherzigkeit darstellenden Bleistiftzeichnungen in acht trefflichen Aquatintablättern), John Neagle, James Parker und Thomas Piroli (die Blätter zu *the Iliad of Homer*), Piroli (*Compositions from the tragedies of Aeschylus, Rome* 1795, und *a Series of engravings to illustr. Dante, Rome* 1807), Fil. Pistrucci (*Atlante Dantesco, Milano* 1822), Ludwig Hummel (30 Umrisse zur Hölle des Dante, Leipzig 1824) und Achille Reveil (*Oeuvres de Flaxman, grav. au trait, Paris* 1833 ff., enthaltend die Umrisse zur Ilias und Odyssee, zum Aeschylus und zum Dante, sowie Abbildungen von den statuarischen und erhobenen Bildwerken des Meisters). — Eine ganz eigenthümliche Nachbildung haben Flaxmans „Sieben vor Theben" (nach der Aeschyleischen Tragödie) erfahren. Im J. 1847 sah man bei Atkinson in der Bondstreet zu London ein grossartiges Töpferwerk, eine Vase von 4 F. Höhe und 2 F. Durchmesser, welche in der Töpferei von Fenton gearbeitet, im etruskischen Style gehalten und mit Figuren nach jenem Bilde aus den Aeschylusumrissen geziert ist.

la Flèche, in einem reizvollen Thale liegende Stadt am rechten Ufer des Loir, im Departement der Sarthe zwischen le Mans und Angers, gewährt einen imposanten Anblick durch die mit prächtigen Gebäuden gezierte Hauptstrasse. Hier befindet sich das frühere Jesuitencollegium, welches seit 1764 zur Militärschule eingerichtet ist. Fünf Höfe werden von den weitläufigen Gebäuden dieser Erziehungsanstalt umschlossen. Die dazu gehörende Kirche, welche das Herz Heinrichs IV. bewahrt, zeichnet sich durch ihr kühnes Gewölbe aus. Bemerkung verdienen auch die Bibliothek und die Reitschule, sowie die grosse eine Stunde weit von den Höhen von St. Germain herabgeführte Wasserleitung, welche nicht allein die Militärschule, sondern

die ganze Stadt mit Wasser versorgt. — Eine halbe Stunde von la Flèche sieht man das schöne Schloss *de l'Arthuisière*.

Fledermaus. Die ausgezeichnetste Darstellung der Flügelmaus kennt man von Hans Holbein dem Jüngern. Man sieht dies geistreich nach der Natur entworfene Bild unter den Blättern des Holbeinschen Zeichnenbuchs auf der Basler Bibliothek (Nr. 78). Der Unwille des lichtscheuen Thierchens, das ans Tageslicht gebracht ist, drückt sich darin entschieden aus; sein Herzchen pulsirt ängstlich und das Gewebe seiner ausgespannten Flügel wird in zarten Aederchen von warmem Blute durchströmt. — Sinnbildlich bezeichnet die Fl. die äusserste Altersstufe des Weibes, so z. B. in den Bildwerken, welche an den Emporen der Annaberger Annakirche die zehn Lebensstufen des Mannes und Weibes schildern. — Fledermausflügel gab die mittelalterliche Kunst allen Satanisken, um die Höllensippe als lichtscheu und lichtfeindlich zu bezeichnen.

Fledermäuse nennt man die bogenförmigen und ausgeschweiften hölzernen Dachfenster, welche man so häufig bei landwirthschaftlichen Gebäuden angewandt findet. Sie heissen auch „Ochsenaugen", wenn sie zirkelrund sind, und „fortlaufende Dachluken", wenn sie durch die ganze Länge des Daches gehen.

Flegel, Joh. Gottfried, Holzstecher zu Leipzig; s. über ihn die Bemerkungen im Artikel „Holzschneidekunst."

Fleischbein, J. P., Kaufmann und Kunstfreund zu Frankfurt am Main, welchem J. H. Roos im J. 1671 die seltene Folge von neun radirten Blättern, Schafe und Ziegen darstellend, gewidmet hat. Dieser Fleischbein wird in den zu Lyon 1665 erschienenen *Voyages de Mr. de Monconys* als Besitzer vieler Kunstsachen erwähnt, aber irrig „Fransbein" genannt. Hr. von Monconys sah bei ihm z. B. eine sechs Zoll hohe Elfenbeinfigur der Magdalena (damals auf 100 Thaler geschätzt), zwei angeblich antike Faune u. A. m.

Fleischkolorit, s. den Artikel „Malerei."

Fleischmann, Andreas, geb. 1811, Schüler des Stechers Philipp Walther zu Nürnberg, arbeitete selbständig seit 1830, namentlich für Almanache. Seine erste grössere Arbeit war der Hirt als Arzt nach Friedr. Karl Kreul (1839). Später erschien die Auspfändung, eine Studienplatte nach Wilkie.

Fleischmann, Friedrich, Maler in Oel und in Wasserfarben, namhafter aber als Stecher, geb. 1791 zu Nürnberg, war der Sohn eines dasigen Nadel- und Fischangelmachers, besuchte die Preisslersche Zeichnenschule und kam nach Vaters Tode zum Kupferstecher Ambros Gabler in die Lehre. Von seinen malerischen Bestrebungen zeugen Bildnisse, sowie auch eine Maria in Gloria (vom J. 1824) und sein Lutherbild in der Nürnberger Jakobskirche. (Eine Aquarellzeichnung aus seinem Todesjahre 1834, darstellend die Müncher Bürgerschaft im sogen. Schlosskeller, befindet sich in der Hertelschen Sammlung zu Nürnberg.) Zumeist beschäftigte ihn aber die Stechkunst, und er lieferte besonders allerliebste (sehr zahlreiche) Bildnisse in Punktirmanier, wie z. B. für die von Friedr. Campe 1828 herausgegebnen Neudörfferschen Nachrichten. (Ein höchst merkwürdiger kleiner Meisterstich Fleischmanns im neuen Taschenbuche von Nürnberg gibt das von Hans Hoffmann, einem Dürernachfolger, in Wasserfarben gemalte Ebenbildchen des Meistersängers Hans Sachs wieder.) Buchhändler Dr. Campe nahm sich schon früh des talentvollen Fleischmann an und wählte auch 1814 ihn zum Begleiter auf einer Reise nach Holland und England. Auf britischem Boden lernte Fl. die Stahlstecherei kennen und so war er es dann, der zuerst in Nürnberg sich sehr angelegentlich mit dem Stahlstich beschäftigte. — Seine Werke, Stiche, Zeichnungen und Farbenbilder, zeichnen sich durch rasche, geistreiche Auffassung und scharfe Beobachtung, durch inniges Eingehn in den Gegenstand und durch zartvollendete Ausführung bei grosser Leichtigkeit der Behandlung aus. Er liebte den heitergemüthlichen Scherz, der gern belustigen, doch nicht beleidigen will. Indess führte sein gutmüthiger Witz einmal zu einem solchen Nürnberger Missverständnisse, dass ihm das Leben in der Vaterstadt gänzlich verleidet ward. In Nürnberg hatte nämlich ein Tagblatt den Titel des Zuschauers an der Pegnitz; ausser diesem sprechenden gab es aber auch einen stummen Zuschauer am Flusse, — den steinernen Ochsen bei der Fleischbrücke. Als nun eines Tags diesem merkwürdigen Rinde, das nie ein Kalb gewesen, das eine Horn abfiel, machte Fl. in seiner Laune eine Zeichnung von diesem Nürnberger Ereigniss, mit Zufügung der belustigenden Unterschrift: Einfall des Zuschauers an der Pegnitz! Dieser Witz nun belustigte jedoch keineswegs den lebenden Zuschauer, denn die kleine Seele dieses Blattes fühlte sich beleidigt und rächte sich mit Aufhetzung des Volkes, das einen pöbelwürdigen Angriff auf Fleischmanns Wohnung machte, um wenigstens den Geburtsort des flüchtigen Witzes zu strafen. Fleischmann zog in

tiefem Aerger über diesen Vorfall nach München, wo er bald nachher starb (1834). — Zu seinen grössern Sticharbeiten gehören: die Bildnisse Blüchers und Gneisenaus (beide Blätter von 1814); der Kristus am Kreuze, davor die knieende Magdalena, rechts die Gruppe der Maria, links die verhöhnenden Juden, Blatt vom J. 1816 nach dem sehr schönen weichgezeichneten und reichgefärbten altdeutschen Bilde in der Campeschen Samml., das man irrig auf Dürer getauft hat; die Sängerin Catalani, Bl. von 1821 nach einem von Fl. selbst gemalten Miniaturporträt; der leidende Kristus oder das Eccehomo, und der kreuztragende Heiland, zwei Meisterstiche aus dem J. 1825 nach Gemälden der Lionardischen Schule; dann die Porträts des bairischen Königpaars von 1826. Unter den kleinern Blättern das schöne Dürerbildniss, welches den von Campe veröffentlichten „Reliquien Albrecht Dürers" voransteht; das schon obengenannte Sachsbild u. a. m.

Fleischmann, Jakob, geb. 1815, Schüler von Andreas Fleischmann, lieferte selbständige Arbeiten seit 1837, namentlich verschiedne zierliche Taschenbuchblätter, unter andern das Goldschmiedstöchterlein nach Nerenz, den Erzherzog Karl in der Schlacht, Cromwell nach P. Delaroche, einige Blätter nach Zeichnungen von Peter Karl Geissler etc.

Fleischmann, Jul., Landschaftstecher zu Dresden. Von ihm kennt man „Labrofoss bei Kongsberg in Norwegen" nach Kristian Dahls Gemälde bei Hrn. von Quandt. Dies Blatt, in Grossfolio, erschien 1844.

Flensburg, der Haupthandelsort Schleswigs, eine ansehnliche Stadt mit einigen schönen alten Gebäuden.

Fleschner, Bildner in Holz etc. zu Berlin. Von ihm ein geschnitztes Crucifix zwischen Herrmanns Freskobildern der Apostel Peter und Paul in der Klosterkirche Berlins.

la Fleur, Beiname eines lotharingischen Kleinmalers und Stechers im Blumenfache, der um 1660 zu Rom blühte, wo er Mitglied der Lukasakademie ward. Seine Taufnamen sind: Nicolas Guillaume. Man kennt diesen guten Künstler vornehmlich durch mehre von ihm gestochene Blumenblätterfolgen mit C. Dankerts Adresse. Er bezeichnet sich hier: *Nic. Guil. a Flore Lotharingus.*

Fleurigny, s. B. II. S. 508.

Fleury, der Kardinal. Eine Büste desselben, gehalten von Diogenes, hat Rigaud gemalt. Dieselbe kennt man in einem sehr guten Stiche von Jakob Houbraken.

Fleury, Léon und Robert, zwei namhafte französ. Künstler unsrer Zeit. Léon ist bedeutend als Landschafter. Von ihm nennt man besonders eine Ansicht des Ufers der Marne, ausgestellt 1844 und angekauft vom jetzigen Exkönig Louis Philipp. Robert, der eine Zeitlang in Venedig, Rom und Neapel gewesen, übt das geschichtliche Genre und ist in solchen Leistungen sehr tüchtig. Seine in öffentlicher Gall. zu Paris befindliche Scene aus der Bartholomäusnacht (wie Brion, Erzieher des Prinzen Conti, in den Armen seines Schülers ermordet wird) ist lebendig, heftig im Ausdruck, scharf in Zeichnung und kräftig im Kolorit, doch sind die Stellungen und Karakterzeichnungen der grinsend Zuschauenden etwas übertrieben. Sodann nennt man von ihm den Tasso im Kloster Sant' Onofrio (gestochen durch M. Dieu), den Marino Faliero, der die Riesentreppe in Venedig zu seiner Hinrichtung hinabsteigt (1845 ausgestellt), und ein grosses Auto da Fé: den Judenmord am Krönungstage Eduards II. (auf der Berliner Ausstellung 1848). Letzte Scene des Mordens und Entsetzens geschieht in einem dunkeln, nur durch die Brandfackel erhellten Gewölbe. Alte, hagere und graue Judengestalten, die kostbare Schätze zu retten streben, nehmen die linke Seite des Bildes ein. Ein Mann mit einer Schleuder repräsentirt hier den Verfolger. Rechts unter Flammen und Rauch steht ein jüngeres Mitglied der unglücklichen Genossenschaft mit zur Erde geworfenen Büchern und den Geberden des Wahnsinnes. Die Mitte nehmen einige Männer und Frauen ein, welche eine kranke Alte davontragen. Diese Gruppe ist etwas unklar concipirt. Auch entbehrt der ganze Vorgang grösserer Klarheit. Ueberall Verwirrung, Jammer, Tod und grausame Vernichtung. Das Bild ist von schrecklicher Wirkung mit kecker und kräftiger Pinselführung zu Stande gebracht. — Ja wenn die Uebertreibungen nicht wären, wenn die Franzosen sich mässigen könnten, würde auch Fleury mehr als ein effektmachender Maler sein und würdig neben wahren Grössen stehen.

Fliessen, Ort bei Trier, namhaft geworden durch die Reste einer römischen Bauanlage, die hier im J. 1833 entdeckt wurden und ihren Ruhm besonders den schönen Mosaikfussböden verdanken, die sich daselbst unter der schützenden Erddecke erhalten haben. Der Triersche Architekt Kr. Wilh. Schmidt gibt in seinem Werke über die „Baudenkmale der römischen Periode und des Mittel-

alters in Trier und seiner Umgebung“ (Lief. 4. Heft 1. der röm. Denkm. Trier 1843) einen genauen Grundriss der Fliessener Bauanlage nach den von ihm selbst vorgenommenen ausführlichen Aufgrabungen der Fundamente, nebst Abbildungen der sämmtlichen noch vorhandnen Mosaiken und der wenigen mitaufgefundnen Architekturdetails. Die Anlage ergibt sich als die Villa eines vornehmen Römers, und zwar aus der Zeit, da in den Moselgegenden römische Kultur noch auf ihrer glänzendsten Höhe stand. Hr. Schmidt will aus besondern Gründen, die aber nicht gewichtig genug sind, eine Jagd-Villa erkennen. Leider ist die Zerstörung der Anlage so bedeutend gewesen, dass wenig mehr als die Fundamente erhalten und oft selbst nicht mehr die Thüren, welche die Gemächer verbanden, zu erkennen sind. Man nimmt eine grosse Anzahl verschiedenartiger Räume wahr, die sich zu einem in der Hauptform viereckigen Gebäude zusammengruppiren. So wenig von ihnen erhalten ist, so hat doch Schmidt a. a. O. uns das Ganze auf verständliche und übersichtliche Weise geordnet. Heizbare Wintergemächer und Wohnräume für den Sommer, zwei vollständig ausgebildete Badelokalitäten und zu andern Zwecken bestimmte Räume (etwa für die Dienerschaft und für die Oekonomie) erscheinen durch verschiedne Verbindungsgänge von einander gesondert, während Höfe, mit Mauern umgeben, sich dem Gebäude anschliessen. Die Fantasie fühlt sich bei Betrachtung dieser geringen Reste lebhaft angeregt, sie in ihrer ehemaligen Vollendung herzustellen und sich dadurch ein Bild des so vielgerühmten Villenlebens der Römer zu schaffen; für einen archäologisch gebildeten Architekten wär' es eine dankbare Aufgabe, die Entwürfe zu einer solchen Herstellung auszuarbeiten. — Beiweitem das Wichtigste unter den Einzelheiten der Anlage sind jene Mosaikfussböden, die uns Hr. Schmidt in vortrefflichen grossen und kolorirten Abbildungen vergegenwärtigt. Es sind Zusammensetzungen der mannichfaltigsten Ornamentmuster in denjenigen Formen, welche durch die Technik des Mosaiks bedingt waren. Diese geschmackvoll nach den jedesmaligen Verhältnissen des Raumes gefügten und geordneten Schmuckkompositionen dürfen fast durchweg als Musterwerke für Fussbodendekoration betrachtet werden. Von dem luxuriösen Comfort der Römer geben sie vornehmlich ein karakteristisches Beispiel. Leider sind sie indess zum Theil schon mehr oder minder beschädigt.

Fliessheim an der Kyll, s. Fliessen.

Flink, Gobert (Govaert), geb. 1616 zu Kleve am Niederrhein, war der Sohn reicher Aeltern, die ihn für den Handelsstand bestimmten, wogegen aber sein Talent für die Malerei frühzeitig Einspruch that. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt er zu Leuwarden beim dasigen Prediger Lambert Jacobsz, der in Rubens' Schule gewesen war. Er bildete sich dann auf eigene Hand weiter fort und nahm sich eine Zeitlang nur Rembrandt in der Technik des Helldunkels zum Muster. Mässiger in der Effektmalerei, befleisste er sich einer schmelzendern Malart und einer bestimmteren Pinselzeichnung, indem er mehr die Darstellung der Form zu geben suchte. Er spielte weniger den Rembrandtianer seit der Zeit, als er Meisterwerke von Rubens und Vandyck kennen gelernt, die ihn an seiner Kunst verzweifeln gemacht und dann zu neuen Anstrengungen angespornt haben sollen. — Von seinem ausserordentlichen Geschick in Behandlung des Helldunkels und der Lichtwirkungen zeugt sein den Esau segnender Isaak, ein Bild mit lebensgrossen Halbfiguren in der Pinakothek zu München. (Eine gleiche sehr schöne Darstellung im Amsterdamer Museum.) Auch ein Gemälde im Louvre: der den Hirten auf dem Felde den neugebornen Heiland verkündende Engel, stimmt seitens der Farbenkunst in hohem Grade mit der rembrandtschen Weise zusammen. Sein Hauptwerk aber ist vielleicht die heil. Anna, welche die kleine Maria lesen lehrt, Kniestück im Berliner Museum. Die matronenhafte nonnenartig gekleidete Anna zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das ganze Bild ungemein innig, im Karakter des liebenswürdigsten Familienverhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Helldunkels. Unzweifelhaft ist dies Bild den vorzüglichsten Leistungen der ganzen rembrandtschen Schule beizuzählen. Ein zweites Bild in dems. Museum, mit dem Künstlernamen, schildert die Verstossung der Hagar. In tüchtiger Lebenswahrheit gemalt, auch mit dem bestimmten Ausdrucke des besondern Moments, ist dies Gemälde jedoch durch seine beschränktere Auffassung minder anziehend; nur die Naivetät des kleinen buntgeputzten Ismael, der weinend sein Gesicht verbirgt, berührt den Betrachter in mehr gemüthlicher Art. Zu bemerken ist hier auch das nach holländischem Geschmack gewählte patriarchalische Kostüm. — Aus der klassischen Geschichte stellte er die Scene dar, wo Apelles für die gemalte Kampaspe die reizende Person selbst von Alexander dem Gr. zum Geschenk erhält, — ein freilich erst durch das treffliche Blatt Gotthards v. Müller (1781) zu Ehren gekommenes Bild. Uebrigens

verstieg sich unser Gobert auch in niedere Darstellungskreise, indem er Landsknechtscenen, Spielbrüder und Zechgesellschaften schilderte. Seinen besten Volkschilderungen reiht sich sein spätestes Gemälde an, das tüchtige, zum Gedächtniss des westfälischen Friedens gemalte historische Genrebild, welches die Amsterdamer Bürgergarde vorführt und im dasigen Museum bewahrt wird. Hier hatte er reiche Gelegenheit sich als Porträtist zu bewähren, als welcher er überhaupt ganz besondres Verdienst hat. Im 5. Saale des Kölner Museums sieht man das lebensgrosse Bildniss eines im Buche lesenden Alten, eine mit keckem Pinsel entworfene, aber richtiges Farbengefühl in den fast durchweg naturwahren Tinten darlegende Oelskizze; ferner trifft man in der Schönbornschen Gallerie zu Pommersfelden einen fleissig gemalten polnischen Juden von grosser Wirkung. Die Dresdner Gallerie hat drei männliche Brustbilder und die Wiener Gall. einen bebarteten Alten, der sein Haupt auf die Hand stützend über ein Gelände sieht, worauf ein grünes Tuch liegt. Dies Bild ist bezeichnet: *G. Flinck f.* 1651. Auch mancherlei Handzeichnungen finden sich noch von ihm vor; so enthielt z. B. die Rumohrsche Samml. in Dresden einen mit schwarzer Kreide gezeichneten, getuschten und mit einigen Farben lasirten Bildnisskopf mit schlichtem bis an die Stirn in gleicher Linie herabhängenden Haare, ein vorzügliches Blättchen von grosser Weichheit. Der Meister starb zu Amsterdam 1660. Gestochen haben nach ihm A. Blooteling, C. Dalen (den Prinzen Moritz von Nassau, eine brustreichende Maria und eine Liebgöttin mit dem Liebgott), Konrad Hoffmann (Bildnisse), Gotthard Müller (den *Alexandre vainqueur de soi même*) und Georg Friedrich Schmidt (den Prinzen Wilhelm von Oranien mit seinem alten Lehrer Cats, ein mopstragendes Fräulein mit Feder und Steinschmuck im Haar und mit herabfallendem Schleier, das Brustbild eines schnurr- und knebelbärtigen Mannes mit Lockenhaar und zweifedrigem Hute von 1637 und das eines starkbärtigen bemützten Alten in reichem Ueberwurfe nebst Halskette von 1642). Goberts Ebenbild, von Geraers oder Gerard Pieterze van Zyl gemalt, kennt man durch ein Schwarzkunstblatt von Wallerant Vaillant, Halbfigur mit der Unterschrift: *Govaert Flinck. Celeb. apud Amstelaedamenses pictor.*

Flint, Paul, ein Nürnberger, der im J. 1592 die gehämmerte Manier des Kupferstichs erfand.

Flipart (Jean Jacques), geb. zu Paris 1723, gest. das. 1782, zählt zu den bessern Stechern seiner Zeit und ist durch eine ziemliche Anzahl Blätter von guter Zeichnung und gefälliger Wirkung bekannt. Man nennt z. B. die Blätter nach Dietrich (Kristus die Kranken am Fischteiche heilend), Giulio Romano (heil. Familie mit dem Becken zu Dresden), Greuze (*l'accordée de village; le gâteau des rois*), Holbein (Erasmus v. Roterdam), Jos. Vernet (zwei herrliche Seestürme) u. A. m. Nach Rubensischer Zeichnung stach er eine antike Marmorbüste des Cicero. Flipart ging aus der Schule von Louis Cars hervor, woran jedoch nur seine frühern Blätter erinnern, denn seine spätern und besten sind im Geiste der von Pieter Soutman angebahnten Stichweise gearbeitet.

Flohr, ein Hamburger Geschichtmaler, der 1827 zu Rom blühte und im frommen Style arbeitete. Die Berliner Ausstellung 1828 brachte von ihm eine Josefsvermählung. Dem Künstler hatte dabei Raffaels Sposalizio in Mailand vorgeschwebt, wie die Anordnung der Handlung und der jenem Meisterwerke abgeborgte Jüngling zeigte, welcher den Stab über dem Knie bricht. Zu tadeln war auch die allzu hagere Marienfigur und ihr eben nicht gescheidtes, wenn auch sehr frommes und jungfräuliches Gesichtchen. — Derselbe Maler soll auch Genrebilder und Seestücke geliefert haben, scheint aber früh verstorben zu sein.

Flora, römischer Name der Blumengöttin, Frühlingsgöttin, der Chloris der Griechen. Gleich der Acca Laurentia soll Flora ein Freudenmädchen gewesen sein und ihr erworbenes Vermögen dem römischen Volke vermacht haben, wofür ihr ein Fest gewidmet worden sei. Ihr Kultus war einer der ältesten in Rom und bestand schon unter Numa, der ihr einen Flamen (Priester) bestellte. Die Hauptstelle über sie findet sich in den Fasten des Ovid, B. V, Vers 183 — 375, wo sie als

„Mutter der Blumen, zu feiern in scherzigen Spielen“

bezeichnet wird. Die ihr geweihten Spiele und Feste, die *Floralia*, wurden in einem besondern Cirkus vom 28. April bis 1. Mai durch allerlei Jokus gefeiert, durch Trinkgelage und üppige Tänze, wobei besonders die Lustdirnen eine Rolle spielten. Dabei fanden Spenden an das Volk statt. Der Tempel der Flora, angeblich in Folge eines Gelübdes des Königs Tatius errichtet, stand nahe beim *Circus maximus*. Ihre Bildung ist dem Dianenideal verwandt. Zum Attribut hat sie Blumen auf dem Haupte und in der Hand. Die meisten jener Antiken, welche als Floren betrachtet werden, sind erst durch die Restauration von neuerer Künstlerhand dazu gemacht worden. Auch die

berühmteste Figur der Art, die Farnesische Flora in den Studj zu Neapel, bleibt kritisch. Diese aus Grechetto bestehende, 13 F. hohe Gestalt, ist mit einer langen, eng anliegenden, durch den untern Gürtel wenig aufgeschürzten, ärmellosen und von der rechten Schulter gestreiften Tunika bekleidet. Ein weiter Mantel, der unter der rechten Schulter fortgeht und an der rechten Seite herabfällt, ist darüber geschlagen. Antik ist nur der ein Gottweib besagende Rumpf, der arm- und beinlos in den Bädern des Caracalla gefunden worden. Zu einer bestimmten Figur ergänzt, erscheint uns die göttinwürdige Marmorbildung nun freilich als eine Frühlingsgöttin, welche in anmuthig feierlicher Bewegung mit der Blütenfülle in ihrer Linken gleichsam einem bittend nahenden Verehrer entgegenschwebt. Da aber Kopf, Arme und Beine als neuere Anfügungen keine Autorität haben, so ist mit Recht zu zweifeln, ob der Blumenbüschel in der Linken und die Benennung Flora dem ursprünglichen Marmorganzen entsprechen. Die Kolossalfigur hält den umgeschlagenen Mantel mit der Rechten in die Höhe, woraus man auf eine Muse des Tanzes (welcher freilich das Kostüm widerspricht) oder auf eine *Venus genitrix* schliessen kann. Die hohe Vortrefflichkeit dieses Marmorwerks hindert nicht, seine Entstehung in römische Zeit zu setzen; wenigstens gehört das mehr nasse als frei angeschmiegte Gewand mit seinen kleinlich bauschigen Falten, welche durch die Schürzung desselben zwischen den Schenkeln entstehen, wohl eher einer schon etwas künstelnden römischen Hand an als der kühnen und sichern Praktik eines hellenischen Meisters. Gestochen findet man die sogen. farnesische Flora in Perrier's Antikenwerke unter Nr. 62, noch besser bei Piranesi, wo sie *Spes* (Hoffnung) genannt ist, und bei Gargiulo.

Eine zweite namhafte Marmorfigur, die in Betracht ihres blumenbekränzten Hauptes eine Flora heisst, steht im Museo des Kapitols. Sie hat viel Reiz und Zierlichkeit, gute Verhältnisse und elegante Formen im eigentlichen Sinne des Wortes. Der Behandlung fehlt es an dem hohen Grade von Weichheit, die in manchen andern vorzüglichen Denkmalen antiker Bildhauerei den Beschauer so sehr erfreut. Verglichen mit jenen Werken hat die Kapitolinische Flora etwas Steifes, Hartes, Marmornes, was sich zumal im Gewande ausspricht, dessen Falten zwar im Ganzen wohl angelegt und gezeichnet sind, aber dabei allerlei überflüssiges, der Natur zu ängstlich nachgebildetes Detail enthalten. Das Unterkleid kräuselt sich über den Füssen in gezwungenen Brüchen, und am rechten vorgesetzten Beine, dem das Gewand sich näher anlegt, sind hohle Falten der Länge nach gezogen, welche die Form unterbrechen und verunstalten. Winckelmann wollte im Gesicht individuelle Züge finden und darauf hin das Bildniss einer schönen Person vermuthen. Heinrich Meyer glaubt dagegen, der Künstler habe eine idealische Schönheit nach Regeln bilden wollen. Weil das Werk aller Wahrscheinlichkeit nach nicht früher als in Hadrians Zeit geschaffen worden, so konnte die Absicht einer Darstellung von reiner Schönheit und innerem Leben nicht mehr in dem Maase erreicht werden, als es in hellenischen Arbeiten bester Zeit geschehen ist. Visconti bestreitet dieser Figur den Namen Flora und vermuthet in ihr die Muse Polyhymnia. Sie ist gestochen im *Museo Capitolino* (*tomo III. tav.* 45), in Piranesi's Statuenwerke, und vielleicht am Besten im *Musée Franç. par Robillard-Peronville, livraison* 53. — Eine dritte geschätzte Flora kam aus der Villa Borghese in den Louvre zu Paris. Neu sind an der borghesischen Flora der rechte Fuss, das ganze linke Bein mit den dazu gehörenden Gewandtheilen, die beiden Vorderarme, die Hände und die von denselben gehaltenen Attribute. Vergl. Bouillon's Antikenwerk I. — Endlich wollen Einige auch in der sogen. Polyhymnia der Stockholmer Antikensammlung eine Flora erkennen. Diese Figur, mit einem grossen Mantel umhüllt, den sie mit der Rechten über die linke Schulter legt, hat in Stellung und Gewand grosse Aehnlichkeit mit der sogen. kleinern Herkulanerin im Dresdner Museum und trägt dabei im Haar einen freilich als Lenzsymbol deutsamen, aber ebenso gut als Eoszeichen oder als afroditischen Schmuck zu deutenden Rosenkranz.

Unter den neuern Florabildungen sind bemerkenswerth: eine Frühlingsgöttin von dem Berninisten René Frémin, nach welcher von Thomassin bekannt gemachten Statue wir ein Abbild geben; eine graziöse Flora, welche sich den Blumenkranz aufsetzt, von Landelin Ohmacht (2 Statuen, in einem Schlosse bei Rheims und auf dem Stadthause zu Strassburg); eine Blumengöttin von Tenerani; eine zierliche Florenfigur mit blumengefülltem Korbe von Peter Schöpf; Gruppe der Flora mit dem Zefyr von Wyatt (für Lord Wenlock ausgeführt); blumenspendende Göttin von Gibson und eine Blumenspenderin als Bild des Frühlings von Matthäi (lebensgrosse, fleissig und fein durchgeführte Figur aus reinstem Crestolamarmor, Blumen im Haar tragend und aus ihrem Gewand ausschüttend). Die vier letztgenannten Bildwerke sah man im Herbst 1845 in den Werkstätten besagter Künstler

Marmorfigur von René Frémin.

zu Rom. Ueberhaupt bemerkt man, dass die Florengestalt zu den beliebtesten Bildungen der heutigen Plastik zählt.

Auch die Malerei, die offenbar am Berufensten ist zur Schilderung der Repräsentantin des Lenzes, hat der Flora vielfach gehuldigt. Aus dem Alterthum haben wir ein prächtiges Wandgemälde der „Vermählung Florens und Zefyrs", welches 1826 zu Pompeji zu Tage kam. Es ist eine symbolische Darstellung der Wiederkehr des Frühlings, und in jeder Hinsicht, in Composition, Zeichnung und Färbung eins der vorzüglichsten Zimmergemälde, die sich im Aschengrabe der vom Vesuv im ersten Jahrh. unsrer Zeitrechnung verschütteten Städte erhalten haben. Den Grund bildet eine dunkle felsige Landschaft, wo nur nach dem Horizont hin hellere Effekte erscheinen. Im Vorgrunde sehen wir die schlafende jungfräuliche Flora, deren schöne Formen durch das in reiche Falten von den Hüften herabwallende Gewand unserm Auge nicht verborgen werden. Die Schlummernde lehnt Haupt und Arm auf den Schoos eines sitzenden Genius, einer schönen Jünglingsfigur mit mächtigen Schwingen, einem Nimbus um das Haupt und einer Binde im Lockenhaare. Dieser Jüngling ist der Gott Hymen. Er trägt ein orangefarbenes Oberkleid; ein zierlicher Halbstiefel (Kothurn), wie Bacchus zu tragen pflegt, bekleidet das Bein, und sein blaues Untergewand reicht, um der Gruppirung alles Verfängliche zu nehmen, sehr tief herab. Der ruhenden Jungfrau ist übrigens noch ihr eignes Gewand untergebreitet. Die Schlafende ist besonders schön gemalt, zart kolorirt; ihr Gewand gelb. Von ihr hebt ein schwebender kleiner Liebgott mit weissen Flügeln ein inwendig braunes, auswendig violettes Gewand ab. Der dunkelgelb und blau gewandete Gott der Vermählungen, in dessen Schoose sie ruht, hält in der Linken ein metallnes Gefäss (Schale), einen Strauch mit kleinen rothen Blümchen (Amarakos, Majoran) und ein weisses Tuch. Ihm gehört auch die goldene, an den Felsen gelehnte, mit grünem Laube umwundene Fackel. Er richtet gleich dem kleinen Liebgott den Blick empor, womit er den durch die Lüfte herabkommenden jugendlichen Gott — den Zefyr — zu begrüssen scheint. Dieser hat kleine weisse Flügel vor dem Kopfe und eilt auf dunkelgrünen Schwingen herbei; sein flatterndes Gewand, welches zugleich die beiden ihn tragenden und so seinen Flug beschleunigenden Amoretten umschlingt, ist dunkelroth; sein Kopf mit feinem Laubwerke geschmückt, welches wie der Büschel, den er in seiner Hand trägt, rothblühender Majoran ist. Ueber der Gruppe der Flora, des Hymen und Liebgottes, doch etwas weiter zurück, thront auf einer Art von natürlichem berasetem Felsensitze die bis auf den Schoos herab ganz nackte, von da ab ein blauviolettnes Gewand habende Venus, deren Kopf übrigens mit dem ganzen obersten Theile des Gemäldes meist verloren gegangen ist. Zwei dienende Amoren sind um sie beschäftigt; der eine macht sich mit dem (inwendig violetten, auswendig blauen) Gewande der Göttin zu thun, indem er sich ihrer Schönheit zu freuen scheint; der andre Liebgott hält über dem Venushaupte etwas, das aber verloren ist, an einem Stabe empor. Die Göttin selbst fasst mit der ausgestreckten Linken, wie es scheint, das Ende eines emporwallenden Schleiers, der über ihrem Haupte sich wölbte. Sehen wir auf Zefyrs schlummerde Geliebte im Vorgrunde zurück, so finden wir die Blumengöttin freilich ohne Blumen, was uns aber nicht wundern darf, da die Vermählung Florens mit Zefyr noch bevorsteht, weshalb auch die Ufer des Bächleins so kahl und die Felsen so winterlich sind. Die Blumen, welche Flora (oder wenn man will: Nymfe Chloris) ihrem Geliebten gebären soll, sind noch nicht erschlossen. Zefyr, welchem sonst ein Gewand voll Blumen eigen ist, erscheint darum nur mit Majorankranze und mit dem auch von Hymen in der Linken gehaltenen Majoranstengel, weil der bei den Alten wegen seines Wohlgeruchs so beliebte Majoran (Amarakos), eine der frühest blühenden Pflanzen, sowohl dem Hymen als der Venus geweiht war. — Das Ganze ist unstreitig eins der herrlichsten Denkmale, welche uns von antiker Malerei übbriggeblieben. Die Flora scheint nicht blos zu schlafen, sondern schläft, denn die tiefste Ruhe ist mit äusserster Wahrheit ausgedrückt. Der herabschwebende Zefyr wird in der That von der Luft getragen. Wie reizend ist jede der drei Gruppen, und wie klar sind sie unter einander verknüpft! Besonders artig ist der Eifer, womit die beiden Liebgötter den Flug des Zefyrs zu beschleunigen suchen; der zur Rechten Fliegende hat seine Finger mit denen seines viel grössern Begleiters spielend verschränkt. — Das Gemälde ist auf den Seiten mit schönen Kandelabern und andern Ornamenten verziert; in jedem der beiden Nebenfelder (die Wand ist nämlich in drei Felder getheilt, wonach dies Gemälde das Mittel- oder Hauptfeld einnimmt) befindet sich eine graziöse Figur, die eine emporsteigend (eine wundervolle Bacchantin mit Thyrsus und Spiegel), die andre sich herabsenkend. Das Zimmer mit diesem Wandbilde ist durch einige Säulen vom Triclinium getrennt; wahrscheinlich war dies das Schlafzimmer. Vergl. das Werk des Prof. Wilh. Zahn: „Die schönsten Ornamente

und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä.“ — Von neuern Farbenbildern mögen bemerkt werden: die Flora von Tizian in den Uffizj zu Florenz (ein schönes edles Bildniss der Geliebten des Meisters, mit nackter Brust und freiwallendem Goldhaar, in der Rechten Blumen und mit der Linken ein violettes Gewand haltend); das Opfer der Flora von der Hand eines raffaelischen Schülers (aus der Villa Raffael ausgesägtes Freskobild im Palaste Borghese zu Rom); Flora im Garten von Giulio Romano (bekannt durch den Stich von Jacopo Bonasone); Halbfigur der Flora von J. Laudin (ein treffliches grau in Grau emaillirtes Medaillon, mit breiter Einfassung von buntgemalten Blumen, im Innern einer kleinen Limusiner Schale, welche in der Berliner Kunstkammer aufbewahrt wird); Floren von Hendrik van Baalen, wohl in Verbindung mit dem Blumen- und Sammetbreughel gemalt, in der Dresdner und Münchner Pinakothek (das Bild zu Dresden zeigt die blumenbekränzte, zum Theil mit einem rothen Gewand bedeckte Göttin in lieblicher mit allerlei zart ausgeführtem Geblüm prangender Landschaft sitzend und die Huldigung eines kleinen Genius mit grossem Blumenstrausse empfangend); Florenfeste von Jan Breughel in der Dresdner, Münchner und Pommersfelder Gallerie; die Lenzgöttin im Garten sitzend, fragliches Bild von Rubens (angeblich in Wien); Flora auf dem von Liebgöttern gezogenen Wagen die Huldigung des Mars etc. empfangend, Gemälde von Nicolas Poussin (im Pariser Museum); die tanzende Flora, umgeben von Ajax, Narziss, Adonis und andern laut Ovid zu Blumen gewordnen Personen mit den Wahrzeichen ihrer Verwandlung, oben Helios, der unter dem Bogen des Thierkreises durch den Himmel fährt, von demselben Meister (in der Dresdner Gall., das unter der Benennung *L'empire de Flore* von G. Audran gestochne Bild); die Blumengöttin in einem rückwärts von einem Schlosse begrenzten Thiergarten sitzend, nebst vielen mit Blumen spielenden Genien, Gemälde des Pieter van Avont in der k. k. Gall. zu Wien; Florengemälde von Carlo Cignani im Palaste Antonelli (gestochen von Franz Pievillano) und Flora mit Zefyr kosend, ein durch Pradiers Stich bekanntes Bild von Louis Girodet.

Floralien, die der Flora gewidmeten Feiertage und Festspiele; s. den vor. Art.

a Flore, s. *la Fleur*.

de Flore, s. *del Fiore* und *di F.*

Flore, Ort in Northamptonshire, der eine frühgermanische Kirche besitzt. Das eine ihrer Portale hat einen Schaft an jeder Seite, wo eine vierblatt- oder kleegeschmückte Gliederung aufruht, über der sich ein Ueberschlaggesims befindet. Das andre (Westportal) ist schaftlos, die Gewände aber sind aus einer Reihe von Leisten, Viertel- und Halbstäben zusammengesetzt. Von beiden Portalen sowie von der Gliederung der Gewölbbogen dieser Kirche findet man Abbild. in Bloxams Werke über die alte Kirchenbaukunst in England.

Floreani, Francesco, gebürtig von Udine, war Schüler des Pellegrino di San Daniello und arbeitete um 1565 am Hofe des Kaisers Max II. Von ihm in der Wiener Gall. eine thronende Maria mit dem auf ihrem Schoose stehenden Kinde, umgeben von fünf Engeln, deren einer auf dem Kopfe eine Schüssel mit Früchten trägt, während ein andrer die Violine spielt. An der Thronstufe steht: *Franciscus Floreanus faciebat MDLXV*. Die Figuren sind unter Lebensgrösse; das Bild (oben gerundet, 4 F. 11 Z. hoch, 2 F. 5½ Z. breit) ist von Holz auf Leinwand übertragen.

Florens der Heilige, früher Einsiedler, später Bischof von Strassburg, gest. 675. Abbilder zeigen ihn in Gesellschaft von Waldthieren; er soll nämlich in seiner Jugend beim Walde Hassat im Elsass Ackerbau getrieben haben und dabei von der Kreatur des Waldes unterstützt worden sein. Namentlich hatte sich ihm ein Bätz zugesellt, der sich zur Hütung der Schafe gebrauchen liess.

Florent le Viril ist der übriggebliebene Name eines Klosters im nordwestlichen Frankreich. Es lag bei Marillais in der Nähe der Loire, jenem durch die vielen Wunder berühmten Dorfe, welche dort *Notre Dame l'Angevine* verrichtete. Auf hohem Hügel sieht man den majestätischen Thurm von St. Florent le Viril oder le Montglonne, welcher fast die einzig übrige Spur der einst prachtvollen Abtei ist, die durch Karls des Grossen Frömmigkeit hier errichtet worden und Jahrhunderte hindurch hochgeehrt war. Hier ist auch das Grab des heil. Moron, wo er 100 Jahre lang geschlafen hat, und wohin sich St. Florent zurückzog, nachdem er ein ganzes Heer von Schlangen ausgetrieben hatte, die ihm das Recht, ihre Wohnung in Besitz zu nehmen, streitig machten.

Florentia, Name zweier altitalischer Städte. Die eine gehörte zum cisalpinischen Gallien und lag an der Via Aemilia zwischen Placentia und Parma. Jetzt der Ort *Fiorenzola* oder *Firenzuola* (wonach der um 1550 blühende, durch seine *Dialoghi della bellezza delle Donne* bekannte Dichter und Maler Agnolo zubenannt ist). Die andre

Florentia lag am Arno in Etrurien, wo sie von den Römern gegründet worden und zu Sulla's Zeit eins der blühendsten Municipien war. Sie hielt sich, wenn auch an Bedeutung sehr bescheiden werdend und ihren Blütennamen wie verschämt in Fluentia verändernd, bis in die späteste Römerzeit. Eine mörderische Schlacht ward hier durch Stiliko den Gothen geliefert. Unter den Lombarden existirte Florentia nur eben noch; Karl der Grosse aber fand den Ort verödet und zerstört. Durch ihn wurden die zerstreuten Bewohner zusammengerufen und zum Neubau der Stadt und der Mauern angehalten. Kaiser Otto I. beschenkte die verjüngte Stadt mit der Freiheit vom Grafenbann. Jedoch erhob sich die neue Florencia — *Fiorenza* — erst um Mitte des 12. Jahrh. zu geschichtlicher Bedeutung, zerstörte das damals mächtigere Fiesole (das hochgelegene Fäsulä auf der Nordseite des Arnothals, welche Stadt einst zu den etruskischen Zwölfstädten gezählt hatte) und hielt sich als Bundesgenosse zu Pisa während der Pisanerkämpfe mit Lucca und Genua, arbeitete aber ununterbrochen an Erweiterung des Gebiets und an Erlangung politischer Selbständigkeit und Grösse. Sie ward nun die Stadt der ewigen Blüte und durch die Künste verherrlicht jene *bella Firenze*, von der wir weiter im Art. Florenz zu sprechen haben.

Florentiner Diamant, ein berühmtes Kleinod der Wiener Schatzkammer, jener 532 Gran schwere Edelstein, den einst Karl der Kühne, Herzog von Burgund, besass und in der Schlacht bei Granson verlor.

Florentiner Fresko (oder *Fresco secco*) nennt man ein in der Blütezeit italischer Malerei namentlich für das dekorative Fach zuerst zu Florenz in Anwendung gebrachtes Verfahren, wobei man wie *al fresco* auf nassen Kalk malt, der aber (im Gegensatz zum gewöhnlichen Fresko, wo der aufgetragene Kalk schon in einem Tage trocknet) durch Anfeuchten und frisches Begiessen mit Wasser auf längere Zeit nass und zum Malen geeignet erhalten wird. Erneuerte Anwendung hat diese Methode in München gefunden, wo die Dekorationsmaler Schwarzmann, Strauss, Stanko u. A. in solcher Weise gemalt haben. Namentlich ist der neue innere Bogengang der kön. Residenz mit solchen Wasserfresken ausgeschmückt worden.

Florentiner Gallerien, s. den umfassenden Art. *Gallerien*.

Florentiner Lack, eine Verbindung des rothen Färbstoffes der Cochenille mit Thonerde. Eine ähnliche Verbindung ist der „Wiener Lack" und oft auch der „Kugellack."

Florentiner Mosaik. So heisst der vornehmlich zu Florenz blühende Kunstzweig der schönen Hartsteinarbeiten, welche in Tisch- und Altarplatten eingelegt werden. Unter den Fabriken solcher Mosaiken in *pietra dura* ist die berühmteste, welche dem Grossherzog gehört und nur für ihn arbeitet. Diese schönen durch Combination köstlicher Steine die vollendetsten Zeichnungen hervorbringenden Arbeiten sind die mühsamsten Werke musivischer Kunst. Man sah dort neuerdings ein Tischchen von etwa Fünfviertelelle im Durchmesser, woran vier Menschen drei Jahre lang gearbeitet hatten; auf demselben war eine Guirlande von Jasminen und blauen Weintrauben so wundervoll mosaicirt, dass man die natürlichen Blätter, Blumen und Beeren im hellsten Sonnenlichte vor sich zu haben meinte. Ein grösserer Tisch in ägyptischem Porfyr, mit Blumen und antiken Instrumenten in solcher Musivarbeit, kostete dem Grossherzog in seiner eignen Fabrik 100,000 Franken. Reichgeschmückt mit florentinischem Mosaik ist die düsterglänzende Begräbnisskapelle der Mediceer (bei der Lorenzokirche), wo die dunkelmarmornen Wände unten die Wappen aller toskanischen Städte in solcher Arbeit aufweisen und der kostbare Lapislazuli-Altar die herrlichsten Einlassungen von gelbem Kalzedon und andern schönen Steinen enthält, welche kristliche Sinnbilder umgeben von täuschendstem Laubwerke darstellen.

Florentiner Schule, s. den Art. *Italische Kunst*.

Florentinus oder Florentius (mit dem Beinamen *Vindemialis*) heisst ein Bischof des fünften Jahrhunderts, der mit dem Kreuz einen Drachen getödtet haben soll. Diese Legende darf natürlich nicht buchstäblich genommen, sondern muss als sprachliches Bild für den Sieg des Kristenthums über die Heidenwelt verstanden werden. Kreuz und Drache (Lintwurm) sind uralte Sinnbilder; ein vom Kreuze durchbohrter Drache kommt schon auf Münzen Konstantins vor.

Florenz (*Florentia, Firenze, la bella Fiorenza*), nächst Rom die kunstgesegnetste Stadt der Welt, Hauptstadt Toskona's am Arno, der sie in zwei Theile scheidet, in einem weiten, überaus fruchtbaren und reizenden Thale, ist der Sitz eines Grossherzogs und eines Erzbischofs, hat eine Cittadelle, sieben Thore, 170 Kirchen, 10,000 Häuser und beinah 100,000 Bewohner. Diese weltberühmte, vor vielen grossen Emporien der Kunst zugleich naturbegünstigte Stadt spielt in der Geschichte des italischen Mittelalters eine bedeutsame republikanische Rolle, indem hier die Volksherrschaft

bis zu dem Gipfel stieg, dass Versetzung in den Adelsstand Degradation war. Im fruchtbaren Schoose dieses politisch gewecktesten Lebens bildeten sich hier die edelsten Kräfte der Menschheit, die der Poesie und Kunst, zu einem Reichthume von Erscheinungen aus, daran die ganze Folgezeit zu zehren gehabt hat und die Gegenwart noch zehrt. Der äusserliche Höhepunkt florentinischer Kunst fällt allerdings in die Zeit der aus dem Geldkrämerthum zu Herzögen erwachsenen Mediceer (um Beginn des 16. Jahrh. und bis tief in dasselbe), allein gehalt- und geistreicher ist die Kunstentfaltung der schönen Fiorenza zur Zeit der Republik im 13. und 14. Jahrh. Die Baudenkmale reichen (mit Ausnahme der Apostolokirche, welche aus dem 7. oder 8. Jahrh. stammt und im Basilikenstyl aus Fragmenten antiker Gebäude erbaut ist) nicht ins früheste Mittelalter hinauf. Die Entwickelung der politischen Macht Florentia's fiel in die Zeit des herrschend gewordnen germanischen Baustyls, ins Ende des 13. Jahrhunderts. Dieser Styl, schon im nördlichen Italien bedeutend modificirt, erfuhr hier, wo die Erinnrungen ans klassische Alterthum näherlagen, so bedeutende Abänderungen, dass das Organische in ihm aufgehoben und eine eigentliche Entwicklung unmöglich ward. Karakteristisch ist an den germanisch-toskanischen Bauten die Bevorzugung der graden Linien statt der Bögen, des Dreiecks statt des Spitzbogens, die Neigung zur Horizontale und die Unfähigkeit, das Schmuckwerk der Gothik mit dem nothwendigen Bestand in constructiven Verband zu bringen, woher sich erklärt, dass die Aussenseiten jener Bauwerke erst nach Vollendung des Baues bekleidet wurden oder bei dann fehlenden Mitteln nackt stehen blieben. Der erste Florentiner Architekt von Bedeutung, der die Gothik in so nüchterner Auffassung geltend machte, war der Dombaumeister Arnolfo di Colle (Sohn des Cambio, nicht des Lapo, wie irrig Vasari schreibt). Von seinem Style zeugt der Domchor mit den Kapellen. Es folgte nun der berühmtere und weit begabtere Giotto, der sich im Glockenthurme verewigte und angeblich auch die reich mit Bildwerken geschmückte Fasade für den Dom entwarf, deren theilweise Ausführung bekanntlich in spätern Gustozeiten vernichtet ward. Auch dieser und andre Meister blieben im Missverständniss der Gothik befangen. Allein das Unorganische dieser germanisch-toskanischen Architektur, welche überdies den politischen Bedürfnissen der in ewiger Fehde liegenden Parteien der Stadt durchaus nicht entsprach, trug schon die Keime zu etwas Neuem, das besser und tüchtiger war als jenes System der Missverständnisse. Es entwickelte sich eine selbständige toskanische Bauart, deren Organismus Festigkeit und gemessenen Ernst ausspricht und die zum äussern Zeichen den Rundbogen hat. Begründer dieser Bauweise war Andrea di Cione (genannt Orcagna), als dessen vollendetstes Werk die *Loggia dei Lanzi* von 1375 bekannt ist. Hatte sich im Byzantinischen und Romanischen die Antike verloren, so lag nun die Rückkehr zu derselben mittels consequenterer Durchbildung eines verwandten Styles ganz nah. Dieser Rückweg zum Altrömischen ward in Fl. um Beginn des 15. Jahrh. durch einen Mann betreten, der von Haus aus erfüllt von Verehrung des römischen Alterthums, besonders aber befeuert durch die von Neuem ans Licht gezogenen Lehrbücher des Vitruv, mit unermüdlichem Eifer zu Rom die antiken Bauten studirte, deren Formen und Theile nachbildete und eine Wiedergeburt der Baukunst der Alten überhaupt anstrebte. Dieser Mann war Filippo Brunelleschi, der berühmte Meister der Domkuppel, welcher hier ein Zeugniss so grossen Wissens und künstlerischen Muthes hinterlassen hat, wie es Keiner seiner italischen Zeitgenossen ähnlich zu Tage zu legen vermocht. Ihm, der die drei klassischen Säulenordnungen, jedoch in freier Anwendung, wiedereingeführt hatte, folgten Michelozzo, Alberti und Andre auf der vorgezeichneten Bahn, auf welcher sich unter den Auspizien des Bedürfnisses jener schöne florentinische Palaststyl herausbildete, den wir an den nach Luca Pitti, Marchese Riccardi, Duca Strozzi u. A. benannten Gebäuden bewundern. Indem man aber dabei unkritisch verfuhr und zwischen der beströmischen Periode und der spätern kunstverderbten Kaiserzeit nicht unterschied, kam man allmälig auf die Stylauswüchse der letztern, von denen schon Brunelleschi ein Vorspiel in der Lorenzokirche durch seine Bogenstellung auf rein korinthischen Säulen gegeben hatte. Jetzt war jeder Gedanke an den Rund- und Spitzbogenstyl aufgegeben; man wandte lediglich den Römerstyl mit Gewölben und Kuppeln auf die herkömmliche Grundlage kristlicher Gebäude an und verfiel, bei der wie eine Zeitkrankheit grassirenden Sucht nach dem Kunterbunt, auf Vermengung und willkürliche Modelung der verschiednen Bauordnungen der Alten, wodurch sich denn die Bauereien des 16. und 17. Jahrh. zu ihrem Nachtheile auszeichnen.

Unter den Grossbauten Florentia's kommt *honoris et laboris causa* zunächst der Dom in Betracht, das prächtigste und grossartigste Bauwerk der alten Republik, genannt die *Santa Maria del Fiore* (nach dem alten Stadtwappen, einer rothen

Lilie in weissem Felde). Die erste urkundliche Nachricht vom Baue des Florentiner Domes findet sich aus dem J. 1297, wo unter dem 13. März die Commun eine Beisteuer von 2400 Lire für die alte Kirche Sta. Reparata zahlte, welche gründlich reparirt oder neuaufgebaut werden sollte. Bald darauf ward diese Beisteuer auf 8000 Lire für den Zeitraum zweier Jahre erhöht. Der 8. Sept. 1298 wird in einer alten, jetzt in der *Opera del Duomo* befindlichen Inschrift als Tag der Grundsteinsegnung durch den päpstlichen Legaten genannt. Am 1. April des folgenden Jahrs bewilligte die Gemeinde von Fl. ihrem Baumeister Arnolfo di Cambio Freiheit von Abgaben. Im Dokument wird er als „*Capud magister laborerii et operis B. Rep. majoris ecclesie florentine*" bezeichnet und als „*famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur*" gerühmt. Das Todesjahr Arnolfo's ist unbekannt; Vasari setzt es 1300. Der Dom soll damals bis zur Wölbung der Schiffe vorgerückt gewesen sein. Nach Arnolfo's Ableben scheint der Bau langsamen Fortgang gehabt zu haben; im J. 1318 klagt eine Nachricht, dass der Bau spärlich fortgehe *propter defectum pecuniae*. Es war aber eine sehr bedrängte Zeit. Kaiser Heinrich VII. hatte das Welfenthum mit aller Macht angegriffen, bei Monte Catini hatten 1315 die Gibellinen entschieden gesiegt, der Stern des Castruccio Castracani, Feldherrn der damals gibellinisch werdenden Republik Lucca, war im Aufsteigen und Florenz sah sich ganz abhängig vom französisch-neapolitanischen Einflusse. Unter solchen Umständen führte man zur Dombauförderung eine allgemeine Abgabe ein. Im J. 1334 ward Giotto zum Dommeister ernannt, weil „auf der ganzen Welt kein Tüchtigerer in solchen und vielen andern Dingen gefunden werde als Meister Giotto, Bondone's Sohn, der Maler von Florenz!" Wie man auf Grund eines von Ferd. del Migliore in dessen *Firenze illustrata* 1684 beigebrachten Dokuments gewöhnlich annimmt, begann Giotto am 17. Juli 1334 den Glockenthurm zum Ersatz für einen ältern im Jahre zuvor niedergebrannten. Nach zwei Jahren bereits starb der berühmte Meister, der sich in seinem Werke reicher an Fantasie und Geist gezeigt als Arnolfo. Mehre Künstler von Ruf (Taddeo Gaddi, Andrea di Cione und 1384 Lorenzo di Filippo) folgten ihm in der Oberleitung, aber die Fortschritte waren nicht gross. Aus dem J. 1360 hat man die Notiz, dass mehre Jahre lang die Arbeit geruht habe; man begann eben von Neuem und bewerkstelligte im J. 1364 die Wölbung des Doms. 1420 wurden Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti Obermeister des Dombaues. Drei Jahre darauf erhielt Br. die ganze Oberleitung und am 12. Januar 1434 beendigte derselbe die weltberühmte riesige Kuppel, welche er doppelt, — eine äussere und eine innere, wozwischen man zur Laterne aufsteigt, — in acht spitzbogigen Theilen aufführte. (Leider steht diese Kuppel, welche in ihren Grösseverhältnissen die von St. Peter zu Rom übertreffen soll, nicht hoch genug über dem Boden, daher sie durch ihre mit dem übrigen Gebäude unverhältnissmässige Grösse das letztere zu sehr niederdrückt). Br. blieb im Amte bis zu seinem am 16. April 1446 erfolgten Tode; die Laterne, die er begonnen, ward erst 1462 beendigt, und den letzten Stein des Domes segnete der Erzbischof Giovanni Neroni. So hatte man zum Bau 164 Jahre gebraucht. — Die ganze Länge der Kirche beträgt 426 Fuss, die Breite im Kreuze 292 F. und die Höhe in der Kuppel 371 F. Die Aussenseiten, mit Ausnahme der kahlen Fasade, sind prachtvoll bunt, nämlich ausgetäfelt mit gelbem, weissem und schwarzem Marmor. Schlimm ist das Schicksal der Vorderseite gewesen. Giotto hatte, vulgärer Annahme zufolge, eine Prachtfasade entworfen; diese ward nun bis gegen Anfang der innern Balustrade aufgeführt und zu verschiednen Zeiten, selbst bis in die 2. Hälfte des 15. Jahrh. hinein, mit Bildsäulen geschmückt. (Ueber ihren Styl belehrt eine in dem 1820 zu Fl. edirten Werke: *la Metropolitana fiorentina illustrata* enthaltene gute Ansicht.) Obschon sie dem Style nach nicht streng zum Baue des Arnolfo passte, hätte man doch immerhin unendlich besser gethan sie auszubauen statt sie vandalisch niederzureissen, um sie durch eine neue *sul gusto moderno* zu ersetzen. Im J. 1588 erhielt Benedetto Uguccioni, der *il Maledetto* zu heissen verdienende Proveditore des Baues, von dem nichts Gescheidtes weiter bekannt ist als die Vollendung der Marmorbekleidung der Seitenwände, vom Grossherzog Ferdinand die Erlaubniss, das von der Giottischen Fasade Vorhandene abzutragen. Dazu hatte besonders der damals sehr in Gunst stehende Bernardo Buontalenti den unglückseligen Proveditore getrieben. Man ging dabei mit solcher Vandalenhast zu Werke, dass Vieles zerstört und die Statuen zerstreut wurden. (Einige derselben wurden nachmals in der Kirche selbst aufgestellt, so vier Evangelisten, dann die Bildsäulen des Giannozzo Manetti und Poggio Bracciolini, welche seltsamerweise die Stelle von Aposteln vertreten; vier sehr verstümmelte stehen am Eingange der Cypressenallee vom Poggio imperiale; die Statue Bonifaz VIII., welche man dem Andrea

Pisano zuschreibt, im Riccardischen Garten in Valfreda zu Florenz u. s. w.) Ein Schriftsteller vom Ende des vorigen Jahrhunderts, der wackere Follini, sagt in seiner *Firenze antica e moderna illustrata* (*T. II.*), es habe scheinen müssen, als sei nicht der Wunsch, die Stadt zu verschönern, der wahre Beweggrund gewesen, sondern Groll gegen Giotto. Eine Menge Architekten, Buontalenti, Cigoli, Dosio, Gian Bologna, Don Giovanni de' Medici, von welchem die geschmacksüppige medizeische Grabkapelle bei S. Lorenzo herrührt, u. A., machten nun um die Wette neue Zeichnungen. Glücklicherweise gab es so viel Neid und so viele Intriguen, dass die Wahl unentschieden blieb. Nach vielen Jahren gab man einem von der Akademie der schönen Künste eingereichten Entwürfe den Vorzug und ging 1636 ans Werk, aber man liess es bald wieder ruhen. Wie die Kirche vor dem J. 1688 aussah, zeigt eine Abbildung bei Del Migliore. Im genannten Jahre, bei Gelegenheit der Vermählung Ferdinands von Medici mit der Prinzessin Violante von Baiern, beschloss man ihr einen Kalküberwurf zu geben und sie ausmalen zu lassen. Bartolommeo Veronesi und seine Gehülfen führten nach einer ältern Zeichnung, die dem Passignani zugeschrieben wird, in Zeit von zwei Monaten diese Arbeit aus, von der man jetzt noch in verblichenen riesigen Pilastern und hässlichen Ornamenten die Reste sieht. — Mehrmals war die Rede davon, die Kirche zu vollenden. Endlich forderte im J. 1842 die Bauverwaltung zur Einreichung von Projekten auf. Die Mehrzahl der Stimmen vereinigte sich zu Gunsten des Entwurfes des Architekten Matas aus Ancona, dessen Zeichnung für die gleichfalls unvollendete Fasade von Sta. Croce allgemeinen Beifall gefunden hatte. Nachdem die Genehmigung des Gouvernements eingeholt worden war, erliess die genannte Commission (14. April 1843) eine Einladung an die Architekten und Bauverständigen, ihre Bemerkungen über das Matas'sche Projekt einzureichen. Zu Gunsten des letztern sprach sich unterdessen die öffentliche Meinung so entschieden aus, und so viele Architekten von Ruf, u. A. de Montferrand, der Baumeister der Isaakskirche zu St. Petersburg, Diedo in Venedig, Berti in Vicenza, äusserten sich vortheilhaft darüber, dass die Nachricht, es sei von der Commission verworfen worden, Alle überraschte und betrübte, welche gehofft hatten, die Hauptkirche ihrer schönen Stadt auf entsprechende Weise vollendet und die Schuld der vergangenen Jahrhunderte endlich abgetragen zu sehen. (Bekannt gemacht ist dieser Entwurf in der 1843 zu Fl. edirten Schrift: *Dimostrazione del progetto del Cav. Architetto Niccolò Matas per compiere colla facciata l'insigne Basilica di S. Maria del Fiore Metropolitana della città di Firenze.* 16 Folioseiten mit 2 Kupfertafeln. Hier ist es interessant, im Gegensatze zu den unter den Italiänern gebe gewordnen unwürdigen Ansichten vom Gothischen die Arbeit eines einheimischen Architekten kennen zu lernen, der sich die Aufgabe gestellt hat, ein unvollendetes Bauwerk aus der Periode der hier freilich sehr italisirten *maniera tedesca* in dieser *maniera* zu beendigen. Der Künstler hat in seiner Zeichnung gestrebt sowol der Construktion des Innern des Domes wie dem Karakter der spätern Theile der Aussenseite und des Glockenthurmes, mit dem als nebenanstehend die Fasade nicht disharmoniren darf, sich anzuschliessen.)

(S. Maria del Fiore.)

Der Bildschmuck am Aeussern des Domes bietet vor allem die lebensgrosse Statue der Madonna del Fiore, der Patronin dieser Hauptkirche, wie sie auf dem linken Arme das Kristkind trägt und in der Rechten die rothe Lilienblume hält. Dies Stand-

bild befindet sich über der mittägigen Seitenthür und ist eins der vorzüglichsten Werke des Giovanni Pisano, Sohnes und Schülers des grossen Niccola da Pisa. (S. das beifolg. Abbild in Holz von Rosalie Ritschl.) Ueber der ersten Thür der Nordseite sieht man eine Madonna von Jacopo della Quercia, über der zweiten ein Bildwerk von Giov. Pisano: die gen Himmel fahrende Maria, welche dem heil. Thomas ihren Gürtel hinterlässt, und in der Lünette darunter ein Musivbild der Verkündung nach der Composition von Dom. Ghirlandajo. Ueber der Thür neben dem Glockenthurme eine Madonna von Niccolo Lamberti, dem Aretiner, einem Schüler des Jacopo della Quercia. Ueber dem Haupteingange der Vorderseite erzählt eine Inschrift von der unter Papst Eugen IV. zu Florenz abgehaltnen Synode, welche einen Theil der griechischen mit der lateinischen Kirche in Vereinigung brachte (1439). [Seit 1830 zieren den Domplatz die sitzenden Kolossalgestalten der Baumeister Arnulf und Brunelleschi, Meisterwerke von Luigi Pampaloni.]

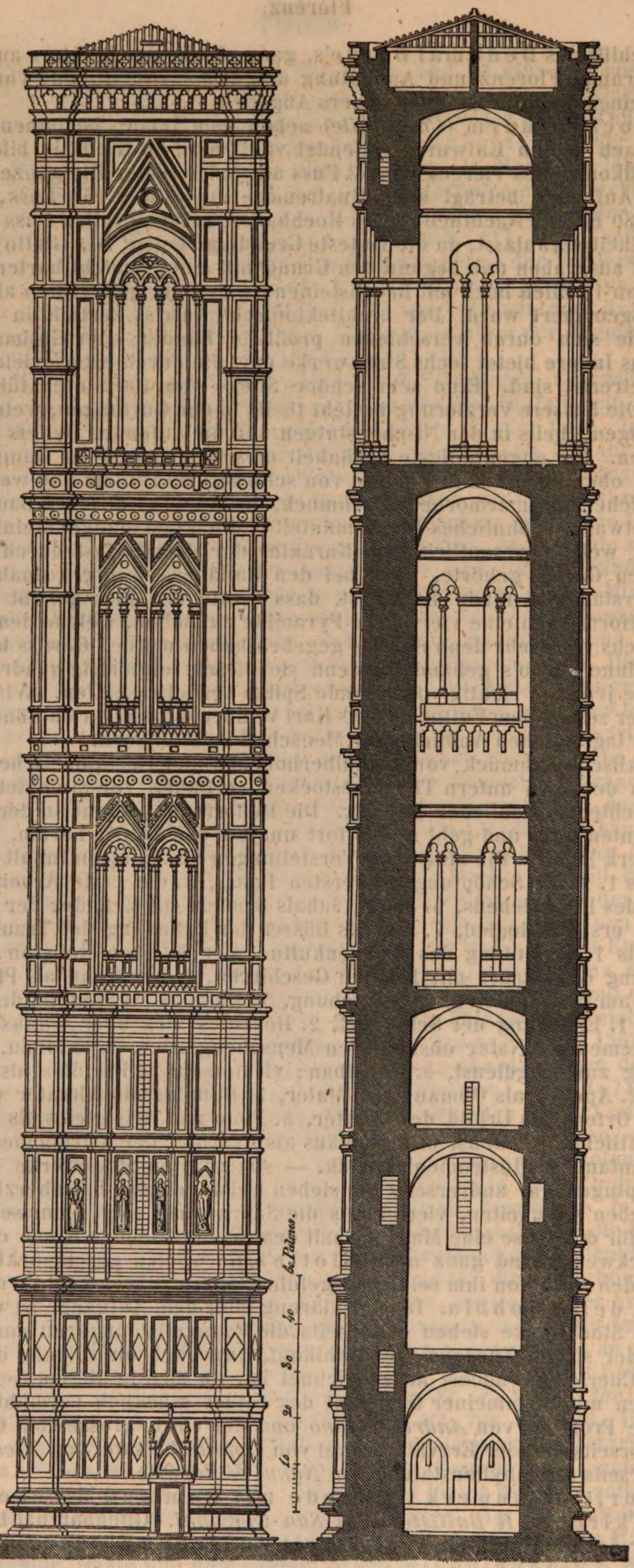
Das dreischiffige Innre mit Kreuzgewölbe und Spitzbögen, überwölbt von Brunelleschi's gigantischer Kuppel, erscheint jetzt in edelster Einfachheit, die eher an ein protestantisches als an ein katholisches Gotteshaus denken lässt. In den ersten Vierzigern unsers Jahrhunderts wurden die nöthig gewordnen Restaurationen und Umänderungen im Dome vollendet, seit welcher Zeit das Innere allerdings etwas leer und schmucklos gegen früher erscheint, wogegen man nun aber mit mehr Freude und Genuss als sonst die herrliche Architektur zu betrachten im Stande ist. Wie Gewölbe und Wände von verjährtem Schmuze gereinigt sind, so auch die schönen farbigen Glasfenster. Mancher Plunder ist weggeschafft, und durch veränderte Anordnung der Kunstwerke hat man grössere Symmetrie bewerkstelligt. Minder einverstanden ist man mit der Wegräumung des obern Theiles der Umschliessung des Chors oder Presbyteriums vor dem Hochaltare, welches von *Bandinelli* und *Giuliano di Baccio d'Agnolo* unter dem Grossherzog Cosmo I. aufgebaut worden. Dies Presbyterium war zwar keineswegs ein klassisches Werk und es hinderte einigermaasen die jetzt freiere Durchsicht; aber immerhin ist das Verschwinden eines der letzten Chöre dieser Art zu beklagen. — Der Fussboden des Domes ist reich mosaicirt und enthält drei durch Kreise angegebne Gruftstellen der Geistlichen dieser Kirche und mehrer Mitglieder der Goldfamilie Medici. Glasmalereien vom Florentiner Francia di Domenico da Gambassi (1434—36). In der Innerlünette des Hauptportals das Mosaik der Marienkrönung von Gaddo Gaddi, dem Freunde des Cimabue, schön und würdig in der Auffassung bei höchst sorgfältiger byzantinischer Behandlung (mit zierlich aufgehöhten Goldlichtern). Ueber den Seitenthüren die Marter der heil. Reparata von *Passignano* und das Florentiner Concil von *Giambattista Paggi*. An der Seitenwand rechts das Denkmal Filippo Brunelleschi's mit der Büste von *Buggiano*; ferner das Denkmal Giotto's von Benedetto da Majano mit Epitaf von Angelo Poliziano. Ueber dem Innerportale das Gedächtnissbild des Feldherrn Peter Farnese, der auf einem Maulthiere reitend dargestellt ist, weil er auf einem solchen die anfangs zweideutige Schlacht gegen die Pisaner siegreich entschied, Werk der Maler *Angiolo Gaddi* und *Giuliano del Arrigo* aus dem J. 1363. Zwischen den Tragsteinen des Orgelchores Bildwerke von Donatello; über der Thür der alten Sakristei die Himmelfahrt des Herrn in Terracotta von Luca della Robbia; in der Capella di Santo Zanobi der Cassone von Lorenzo Ghiberti mit Reliefs aus der Legende des heil. Zanobius. Die Sakristeithür mit Erzbildwerken, die man auf Rechnung des Luca della Robbia, des Michelozzo und Maso di Bartolommeo bringt. (Diese Bronzethür ist in zehn Felder getheilt, jeder Flügel in fünf. In dem einen der obern Viereckfelder sieht man eine anmuthige Marie mit dem Kinde, in dem andern den grabentsteigenden Kristus. Die folgenden vier Felder enthalten die Evangelisten und in den untern vier Quadraten sieht man die schreibenden Kirchenväter. In den Ecken dienen mannichfaltige Männerköpfe zum Schmuck, die alle schön in ihrer Art sind und vielleicht allein von Luca d. R. herrühren, da sie mit der Arbeit der von ihm 1464 ausgeführten Rückseite dieser Thür übereinstimmen. Die im Style ganz verschiednen Relieffelder gehören vielleicht dem obgenannten Maso an; Michelozzo aber scheint vornehmlich den Guss geleitet zu haben. Die Felder mit Lukas und Hieronymus findet man wiedergegeben bei Cicognara, *St. d. Sc. II. tav.* 24; sodann mehre Reliefs abgebildet in der *Metropolitana fior. ill., tav.* 33—36. In der Sakristei befinden sich mehre Schränke mit Historien in eingelegter Holzarbeit von der Hand Giuliano's da Majano und holzgeschnitzte Festons von Donatello. In der Kuppel von Vasari begonnene, von Fed. Zuccaro und Pieter de Witte vollendete Fresken, welche die himmlischen Heerschaaren vorführen. Am Hauptaltare ein todter Kristus im Schoos eines Engels, von Bandinelli; hinterm Altar die Marmorgruppe der Kreuzabnahme, letzte und unbeendigte Arbeit Michelangelo's. An der Wand

des Seitenschiffs das Denkmal Dante's, ganze Figur des Dichters auf Holz gemalt (im Hintergrunde Florenz und Andeutung der *Commedia divina*) von Domenico di Michelino, einem Schüler des Fiesolaners Angelico.

Der Glockenthurm (*Campanile*) neben dem Dome, begonnen von Giotto 1334 und nach dessen Entwurfe vollendet von Taddeo Gaddi, bildet im Grundrisse ein vollkommenes Viereck von 43 Fuss auf jeder Seite. Die ganze Höhe des unverjüngten Aufbaues beträgt nach Quatremère de Quincy 252 Fuss, nach andrer Rechnung 280 F. Der Nachtheil dieses Hochbaues, keinen breiten Fuss zu haben, hat keine Schiefheit veranlasst, da die festeste Grundlage gelegt ist. Giotto liess die Erde 20 Ellen tief ausgraben und begann den Grund mit einer Schicht harter Steine zu legen, der dann 12 Ellen hoch mit Bruchsteinen, in den übrigen 8 Ellen aber mit Werkstücken ausgemauert ward. Der architektonische Aufriss zerfällt in fünf Hauptabschnitte, die sich durch verschieden profilirte Bänder oder Gesimse bemerkbar machen. Das Innere bietet sechs Stockwerke dar, die durch ebensoviele Gewölbe von einander getrennt sind. Eine sehr schöne Stiege von 406 Stufen führt bis auf die Plattform. Die äussere Verzierung besteht theils in den Gurtungen, welche die Stockwerke anzeigen, theils in den Nischenstatuen und umlaufenden Reliefs an den untern Thurmtheilen. Die augenfälligste Schönheit dieses Campanile ist seine Verkleidung, welche von oben bis unten in Feldern von schwarzem, rothem und weissem Marmor besteht. Solcher buntmarmorne Hüllschmuck, der an den italischen Bauten jener Zeit überhaupt etwas Gewöhnliches ist, bemäntelt freilich den Mangel steinblumiger Bauverzierung, welche wesentlich zum Karakter der damals fast durch ganz Europa herrschenden Gothik gehörte, aber bei den Italiänern wenig Aufnahme und noch weniger Verständniss fand. Es heisst, dass Giotto den Plan gehabt habe, auf die jetzige Plattform noch eine vierseitige Pyramide zu stellen, welche dem Thurm einen Höhenzuwachs von mehr denn 80 Fuss gegeben haben würde. Gewiss hätten die Epigonen im Sinne Giotto's gehandelt, wenn sie diesem einförmig quadratisch aufsteigenden Baue jene ihn richtig vollendende Spitze verliehen hätten. Wie er geblieben ist, gleicht er selber dem Futturale, das Karl V. über ihn ziehen zu können wünschte, um ihn dem tagtäglichen Anblicke der Menschen zu entziehen.

Der cyklische Schmuck von 54 halberhobenen und 16 statuarischen Bildwerken, der sich an den drei untern Thurmgestocken vorfindet, versinnbildet die Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung. Die Bilderreihe beginnt an der Vorder- oder Westseite unten links und geht rechts fort und um den Thurm herum, sodann immer ein Stockwerk höher. Die einzelnen Vorstellungen bieten ihren Inhalt wie folgt. Am Erdgeschoss 1. 2. die Schöpfung des ersten Paars, 3. die erste Arbeit, 4. Jabal als Begründer des Hirtenlebens, 5. Jubal, Jabals Bruder, als Erfinder der Musik, 6. Tubalkain als erster Schmied, 7. Noa als Büsser der Erfindung der Traubenkelterung; nächsterseits 1. Andeutung des Sternenkultus, der ältesten Religion, 2. Hausbau, 3. Versorgung des Hauses mit irdenen Geschirren, 4. der Mann als Pferdebändiger, 5. die Frau am Webstuhle, 6. Gesetzgebung, 7. Dädalus als Sinnbild des Fortschritts; dritterseits 1. Erfindung der Schiffahrt, 2. Herkules Sieg über Antäus, Sinnbild des über die elementare Natur obsiegenden Menschengeistes, 3. Feldbau, 4. des Rosses Verwendung zum Zugdienst, 5. Kunstbau; vierterseits 1. Pheidias als Vertreter der Bildnerei, 2. Apelles als Obmann der Maler, 3. Donatus als Altvater der Sprachgelehrten, 4. Orfeus als Urbild der Dichter, 5. Plato und Aristoteles als Begründer des wissenschaftlichen Denkens, 6. Ptolemäus als Erzvater der Astronomen, 7. ein Alter als Repräsentant der Instrumentalmusik. — Am zweiten Stockwerke vorderseits die sieben Hauptugenden, andrerseits die sieben Uebungen der Barmherzigkeit, dritterseits die sieben Seligkeiten, vierterseits die Sakramente (deren nur sechs dargestellt sind, weil für die Busse eine Madonna mit dem welterlösenden Kinde eintritt). Diese beiden Stockwerke sind ganz nach Giotto's Entwürfen geschmückt; einige Bildwerke wurden noch von ihm selber ausgeführt, andre rühren von Andrea Pisano und Luca della Robbia. Die Verklärung über dem Aufgange ist von Andrea. — Am dritten Stockwerke stehen ersterseits die Evangelistenfiguren von Donatello (darunter der sogen. Zuccone oder Kahlkopf, angeblich ein Bildniss des Giovanni di Barduccio Cherichini, höchst ausgezeichnet ist, da sich in diesem Gebilde das kräftigste Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt), andrerseits drei grosse Profeten von *Andrea Pisano* und der vierte grosse vom Giottisten *Giottino,* dritterseits die vier Erzväter, zwei von *Donatello,* zwei von *Niccolo Lamberti,* und vierterseits die Sibyllenstatuen von *Nanni di Bartolo.*

Das dritte Bauwerk im Bunde mit Dom und Glockenthurm ist die Taufkirche, *il Battisterio di San Giovanni.* Offenbar hat bei dieser Trias kirchlicher Architekturen ein Wettstreit zwischen Florenz und Pisa statt-



(Giotto's Glockenthurm.)

gefunden, da beiderorts alle drei Bauten sich ähnlich prächtig vollendet finden. Das Taufhaus ist begreiflicherweise ältern Datums als die Kathedrale und das Campanile. Etwa gegen Ende des 11. Jahrh. entstanden, stellt es sich uns als ein achtseitiger Bau dar, an dessen Innenwänden sich eine Doppelstellung von Wandpfeilern und Säulen befindet, über welchen gerade Gebälke aufliegen. Die obern Wandpfeiler sind durchbrochen von einer Gallerie, die sich durch leichte Arkaden gegen den Innerraum öffnet. Der Schmuck des Aeussern, Pilaster mit graden Gebälken und mit Bögen, Füllungen von musivischem Täfelwerk zwischen sich einschliessend, gehört grossentheils in die spätere Zeit des 13. Jahrhunderts. Bis zum J. 1293 war die Taufkirche mit Gräbern umgeben, von welchen noch Boccaccio erzählt. Die westliche der alten vier Thüren ist seit dem J. 1200, da man eine Tribune daselbst errichtete, vermauert. Die südliche Thür hat Erzbildwerke von Andrea Pisano aus dem J. 1330, welche Geschichte des Täufers und allegorische Figuren enthalten. (Wir lassen hier das Relief der Kristustaufe in einem Holzstiche von Allanson folgen.) Die östliche Thür ist das köstliche Erzwerk Lorenzo Ghiberti's. Jeder der beiden Flügel dieser Hauptthür ist der Höhe nach in fünf Abschnitte getheilt, welche Reliefs aus der Geschichte des alten Testaments darbieten. In den zehn Bildfeldern werden geschildert: die Schöpfung des Menschenpaars, das Essen von der verbotnen Frucht und

die Vertreibung aus Eden; Kain als erster Bauer, derselbe mit Abel dem Herrn opfernd, die Tödung Abels, die göttliche Befragung Kains und Verfluchung desselben; Noa mit seiner Familie die Arche verlassend, dem Herrn opfernd, einen Weinberg pflegend, königlich trunken seiend, Ham verfluchend, Sem und Jafet segnend; die drei himmlischen Männer (Engel) vor Abram im Thale Mamre, und Abram den Isaak segnend; die Geburt des Esau und Jakob, und Jakobs Erschleichung der väterlichen Segnung der Erstgeburt unter Mithilfe der Mutterschlange Rebekka; Josef von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen, dann an Potifar verschachert, die Träume des Farao deutend, die Brüder wiedererkennend, ihnen ein grosses Fest gebend und den goldnen Becher in Benjamins Sacke versteckend; Moses auf dem Sinai die Gesetze empfangend, während Josua und das übrige Volk am Fusse des Berges ihn erwarten (s. daraus eine Mutter mit Kindern in *Fig. A.*); die Wasser des Jordan zurückweichend vor der durchpassirenden Bundeslade (während die von Leviten getragene Bundeslade immitten des Flusses angehalten wird, überschreitet Josua denselben, gefolgt von den Israeliten; zwölf Männer, aus den zwölf Stämmen gewählt, nehmen Jeder aus dem Bette des Stromes einen Stein, um damit ein Denkmal dieses wunderbaren Durchzuges aufzurichten, s. einen solchen steintragenden Juden in *Fig. B.*), weiterhin die zwölf nach Josua's Befehl aufgeschlagenen Zelte und im Hintergrunde die Herumtragung der Bundeslade um die Mauern von Jericho; David, der Erleger des

Goliath, das Filistervolk schlagend und im Triumfe heimkehrend; die Königin von Saba in Begleitung ihres hageprunkenden Gefolges den weisen Salomo besuchend und ihm reiche Geschenke anbietend. Die Felder, welche die Thürflügel umgeben, sind mit kleinen Nischen geschmückt, darin zwanzig stehende Figürchen (Sibyllen und Profeten) und ebensoviele Köpfe oder Büsten sich befinden, unter welchen letztern man die des Meisters Ghiberti selbst bemerkt, ihm genüber aber die seines Lehrmeisters und Schwiegervaters Bartoluccio, eines sehr geschickten Goldarbeiters, der ihn in der Ausführung unterstützte. In der Nähe dieser Büste liest man die Inschrift: *Laurentii Cionis de Ghibertis opus mira arte fabricatum.* Die Einfassung der Thür, ebenfalls erzen, enthält Blumen- und Fruchtgewinde mit Vögeln und andern Animalien dazwischen, was alles aufs Höchste vollendet ist. Diese Wunderthür, von welcher der spätere Grossmeister Buonaroti meinte, dass sie die Pforte des

Fig. A.

Fig. B.

Paradieses zu sein verdiene, ward begonnen 1424 und erst am 11. Februar 1456 ganz beendigt. Auch die Nordthür, mit Reliefdarstellungen der Heilandsgeschichte von der Verkündung bis zur Himmelfahrt (in 20 Feldern), rührt von *Lor. Ghiberti.* Ueber dieser Thür sieht man die Johannispredigt in drei von Lionardo entworfenen und von *Giov. Fr. Rustici* gegossenen Statuen; über jener aber, der östlichen Hauptthür, die Kristustaufe von A. Sansovino, und über der Südthür die Enthauptung des Täufers von *Vinc. Danti.* — Das Innere der Taufkirche hat Mosaikfussboden mit den 12 Himmelszeichen. Der alte Taufbrunnen ist nicht mehr vorhanden; dagegen ist ein Taufstein von 1371 übrig, dessen Bildwerke die Kristustaufe, die Apostelntaufe, die Volkstaufe, die Konstantinstaufe und die Kindertaufe schildern. Die Kuppel, der Tribunbogen und die Tribune selbst sind durchweg musivisch ausgeschmückt. Als Meister dieser eine lange Folge kristlicher Vorstellungen bietenden Mosaiken gelten Frater Jacobus (1225) und Gaddo Gaddi (1294). Am Magdalenenaltar eine

Holzbildsäule der Büsserin von Donatello, ein karakteristisches Werk des donatellischen Realismus, indem die als Bewohnerin der Wüste gefasste Heilige das Gepräge strenger Ascetik in anatomisch genauen Körperformen trägt. Grabmal des Balthasar Cossa (des 1415 zu Konstanz abgesetzten Papstes Johann XXIII.) mit Statuen der Hoffnung und Liebe von *Donatello* und des Glaubens von *Michelozzo*. In der Sakristei eine Silberstatue des Täufers (von Michelozzo) auf dem kostbaren, aus 325 Pfund getriebenen Silbers, aus Gold, Smalte und Lapislazuli zusammengesetzten Prachtaltare, der in den J. 1366—1477 entstanden und mit trefflichen Bildwerken aus der Täufergeschichte sowie mit Profeten-, Sibyllen- und Heiligenstatuetten in 43 Nischen geschmückt ist. (An diesem Altarschmuck arbeiteten: *Antonio Salvi* und *Lionardo di Ser Giovanni* 1366, *Francesco di Giovanni in Vaccherecchia* und *Berto di Gori* 1400, *Cristofano di Paolo* 1420, *Michele di Monte* 1430, *Bernardo Cenni* 1450, *Antonio e Jacopo da Pollajuolo* und *Andrea del Verrocchio*.)

Sant' Ambrogio mit einer Wunderkapelle, worin ein grosses Wandbild, Hauptwerk des Cosimo Roselli von 1456, die Versetzung jenes Mirakelkelches schildert, in welchem der Abendmahlswein zu wirklichem Blute geworden. Daselbst auch das Grabmal des Bildners und Malers *Andrea del Verrocchio*.

Sant' Annunziata, Servitenkirche, gegründet im 13. Jahrh. von sieben frommen Florentinern, welche die Gesellschaft der Mariendiener (*Servi della Madonna*) oder der Lobpreisenden (*Laudantes, Frati lodenti*) bildeten. Fresken im Vorhofe: von Baldovinetti eine Heilandsgeburt 1450 (wo im Einzelnen eine Neigung zur flandrischen Richtung hervortritt); von *Roselli* der Eintritt des Filippo Benizzi in den Augustinerorden; von Andrea del Sarto fünf einfachschöne meisterwürdige Darstellungen aus der Geschichte desselben Heiligen, sodann eine vorzügliche Mariengeburt (jetzt durch Perfetti's Hauptstich bekannter) und eine figurenreiche Kindanbetung; von *Rosso de' Rossi* die Himmelfahrt Mariens, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, doch minder edel und nicht manierfrei; von Jac. Carucci da Pontormo die Heimsuchung Mariens, ein in den Formen eigenthümlich grossartiges Gemälde; von *Franciabigio*, dem glücklichen Nacheiferer Andrea's del Sarto, die Josefvermählung. (Dies Fresko war vor der Vollendung von neugierigen Mönchen des Servitenklosters aufgedeckt worden, was den Maler in solche Wuth versetzte, dass er Löcher in den Marienkopf schlug und nur schwer von Vernichtung des Ganzen abzubringen war. Die Spuren seiner Hammerschläge sind noch zu sehen, da weder Fr. noch ein Andrer den Schaden übermalen wollte.) In der Kirche links die Annunziatenkapelle von *Michelozzo* mit dem schlechten Wunderbilde von Cavallini. Die Capella de' Romoli mit einer thronenden Madonna nebst Heiligen von *Pietro Perugino*. Die Kapelle der Hilfsjungfrau mit Crucifix und Bildwerken von Johann von Douay (*Giovanni da Bologna*). Die Bandinellikapelle mit der Marmorgruppe des todten Heilands in den Armen des Nikodemus, welchem letztern Meister Baccio sein eignes Gesicht supponirt hat. Die Capella de' Medici mit dem Grabmale Orlando's von der Hand des Donatellobruders Simone. — Im grossen Hofe des Klosters, in der Lünette über der hintern Kirchenthür die berühmte aus dem J. 1525 datirende *Madonna del sacco* von A. del Sarto, welche ihren Namen vom Sack hat, an den sich St. Josef anlehnt (vorzüglich gestochen von Morghen). — An einem Tribunenpfeiler das Grabmal des Ang. Marci-Medici von *Francesco da Sangallo*, dem Sohne Giuliano's.

Die Badia, Benediktinerkirche, von ungewissem Alter, 1625 durch Matteo Segaloni erneuert, hat die Form eines griechischen Kreuzes. In der Kapelle links vom Haupteingange das wunderschöne Tafelbild von Filippino Lippi aus dem J. 1480, schildernd die Erscheinung der engelbegleiteten Madonna vor dem heil. Bernhard. Der fromme Bruder hat gegen Abend sein Pult ins Freie vor das Kloster gesetzt und eben weitergeschrieben, als er plötzlich die reizende Maria mit dem lieblichsten Gefolge erschaut und in seinem heiligsten Erstaunen seine Schreibfeder fallen lässt. Grabmal des Grafen Hugo von Andeburg aus dem J. 1481, ein bedeutsames Bildhauerwerk von Mino da Fiesole. — Im obern Korridore des Badiaklosters Wandgemälde aus der Benediktgeschichte von einem unbekannten Meister des 15. Jahrh.

Die Kirche del Carmine mit Karmeliterkloster vom J. 1268, nach dem grossen Brande 1771 bis auf einen kleinen geretteten Theil neu aufgebaut. Der alte Theil, die *Capella Brancacci*, besitzt namhafte Wandgemälde aus dem 15. Jahrh., welche die Geschichte Petri zum Hauptinhalt haben und von Masolino (da Panicale), Masaccio und Filippino Lippi herrühren. Beim Eintritt rechts oben am vorspringenden Pilaster der Sündenfall von Filippino (laut Joh. Gaye's Carteggio II. 472), am Pilaster genüber die Vertreibung aus Eden von Masaccio (berühmt durch die schöne Gestaltung des Menschenpaars, dessen sich Raffael auf das Lebhafteste erinnerte, als er denselben Gegenstand in den vatikanischen Loggien zu behandeln

hatte); dann Petrus die Münze aus dem Fischrachen holend, auf dass Kristus damit den Zoll entrichte, ebenfalls von Masaccio und mit dessen Bildniss; links über dem Altare die Predigt Petri von Maso da Panicale (dem Lehrmeister Masaccio's), rechts der taufende Petrus von Masaccio; an der Wand rechts die Heilung des Krüppels an der Porta speciosa und die Genesung der Petronilla von Masolino; links die Erweckung des Königsohnes und Petrus auf der Kathedra, von Masaccio unvollendet hinterlassen, von Filippino beendigt. (Das wunderbare Fresko der Auferweckung des Knaben ward von Filippino vor 1485 vollendet, als er etwa 25 Jahre zählte. Von seiner Hand ist der Königsohn, unter dessen Gestalt er den 1469 gebornen Francesco Granacci darstellte, und die denselben umstehende Gruppe, in der wir Bildnissfiguren vor uns sehen, laut Vasari den Dichter Luigi Pulci, den Ritter Tommaso Soderini, den Piero Guicciardini, Vater des Geschichtschreibers Francesco G., und den Piero del Pugliese.) An der Altarwand links unten Petrus und Johannes die Krüppel heilend, rechts dieselben Apostel als Almosenspender, beide Gemälde von Masaccio; an der Seitenwand rechts unten Petrus und Paulus vor dem Proconsul, welches Fresko kurz die *Disputa* genannt wird, nebst der Kreuzigung Petri, welche nur einen Theil desselben Wandgemäldes ausmacht. (Dies bedeutsame und berühmte Werk, das lange irrig für Masaccio's Hauptwerk gegolten, gehört der Meisterhand Filippino's an, der in der Disputa, in der Ecke rechts vom Beschauer, sich selbst porträtirt hat „so jung wie er war." Auch das Bildniss des Antonio del Pollajuolo ist hier angebracht, sowie in der Kreuzigung das Ebenbild des Sandro Botticelli, der Filippino's Lehrer war.) Die beiden übrigen Fresken, die Schmalbilder unten an den vorspringenden Pilastern der Kapelle, stellen Pauli Besuch bei Petrus und Petri Befreiung dar, und sind gleichfalls von Filippino (ohne Zweifel bald nach Vollendung des Erweckungsbildes gemalt). Ein wunderbares Talent leuchtet aus Filippino's Arbeiten in dieser Kapelle hervor. Die Nähe und das tägliche Anschauen von Masaccio's Werken mag auf den jungen Künstler einen grössern Einfluss gehabt haben als die Lehre Botticelli's, deren Reminiscenzen man in den übrigen Werken Filippino's, welche seine Jugendarbeiten nicht erreichen, überall begegnet. Masaccio's Ruhm aber verliert nur scheinbar dabei, wenn ihm das gemeiniglich am meisten bewunderte Fresko der Disputa abgesprochen werden muss, denn auf welch entschiedene Art er unter seinen Zeitgenossen zur Fortbildung der Kunst in Bezug auf Naturwahrheit der Körper, Modellirung, Gewandbildung, freiere Anordnung der Composition und Grossartigkeit der Massen beigetragen hat, lehren hier seine unbezweifelten Fresken, vornehmlich die Geschichte des Zinsgroschens, die Taufe und die Almosenvertheilung Petri. (Vergl. den Aufsatz Alfreds von Reumont zur Entscheidung der Masaccio-Filippino-Frage in Nr. 30 des Kunstblattes 1848.) Die Geschichtbilder der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen worden. Sechs Blätter in Bistermanier, die Seitenwände wiedergebend, hat man von Tommaso Piroli. Sämmtliche Fresken zeichnete und stach Carlo Lasinio, in dessen Blättern jedoch der Karakter der Originale verwischt ist. Durchzeichnungen der Köpfe lieferte Thomas Patch in der 1770 zu Florenz veranstalteten Publikation: *Masaccio, sua vita e collezione di 24 teste.* (Patch beging den Irrthum, das Bildniss des Filippino als das des Masaccio stechen zu lassen und so dem Letztern das Fresko beizulegen, worin dasselbe vorkommt; dieser Irrthum ward später von Lastri in der *Etruria pittrice* und von Andern wiederholt, daher das Gemälde der Disputa seitdem gewöhnlich als das Kapitalwerk Masaccio's gezeigt ward, auf welches, im Glauben der Meisten, der Ruhm dieses Meisters sich gründete, zum Fortschritt der Kunst so wesentlich beigetragen zu haben.) — Im Chore das Grabmal des Piero Soderini von Benedetto da Rovezzano, dem Zeit- und Kunstgenossen Sansovino's und Bandinelli's. — Im Refektorium das Abendmahlfresko von Dom. Ghirlandajo, aus dessen früherer strengerer Zeit, mit glücklicher Karakteristik der einzelnen Köpfe.

Die Certosa, *il Cimitero,* mit höchst beachtenswerthen Grabmalen aus ältern und neuern Zeiten.

Santa Croce, 1294 im germanisch-toskanischen Styl erbaut, mit neuem (in den Vierzigern unsers Jahrh. errichteten) Glockenthurme, ebenfalls mittelalterlichen Styles. An der Fasade das Glasgemälde der Kreuzabnahme (nach Ghiberti's Entwurfe) und in einer Nische die Erzstatue St. Ludwigs von Toulouse (von Donatello). Das Innere mit seinen Denkmalen berühmter Männer Italiens bildet gleichsam das Pantheon von Florenz. Nach der zweiten Kapelle das Denkmal Michelangelo's mit dessen Bildniss und den statuarischen Figuren der Malerei (von Batt. Lorenzi), der Skulptur (von Valerio Cioli) und der Baukunst (von Giov. dell' Opera). Nach der dritten Kapelle Denkmale Buonarotti's des Alterthumforschers und

Micheli's des Botanikers. Nach der vierten Kapelle das Denkmal Alfieri's von *Canova* (errichtet 1810 durch die Gräfin Luise Stolberg-Albani, welche des Dichters begeisternde und schützende Muse war und neben ihm, dem Geliebten, ihre eigene Ruhestätte hat). Nach der 5. Kap. das schlechte Monument des Macchiavelli von Innocenz Spinazzi mit der Inschrift: *Tanto nomini nullum par elogium* (errichtet in den Siebenzigern des vorigen Jahrhunderts und bekannt durch den Stich von G. Vascellini in der zu Livorno 1796 veranstalteten Ausgabe der Macchiavellischen Schriften). Nach der 6. Kap. das Denkmal Lanzi's von Boni und das kolossale Dantedenkmal von *Stefano Ricci*, dem berühmten Schüler des ruhmlosen Spinazzi. (Dies 1830 eingeweihte Monument zeigt den belorberten Dichter auf hohem Postamente sitzend und das Haupt auf die Rechte stützend. Rechts weist eine edle erhabene Frauenfigur — *Italia* — triumfirend nach dem Poeten, während links die Poesie schmerzgebrochen ihr Haupt auf den Sarg legt, Italia scheint uns die über dem Kenotaf stehenden Worte zuzurufen: *Onorate l'altissimo poëta!* Poesia aber weint so heftig, als sei der Dichter mit dem Menschen gestorben, und doch hat sie das Buch der göttlichen Komödie vor sich, jenes unsterbliche Dichterwerk, dessen Meister dadurch hoch über jede Leichenklage entrückt ist und auf den ja eben als einen Ewiglebenden *Italia* mit frohlockendem Stolze blickt.) — Das Grabmal der Cavalcanti mit dem tüchtigen Relief der Verkündung, welches Bildwerk zu *Donatello's* frühesten Arbeiten gehört und sich ebensosehr durch Auffassung des Momentanen in der Darstellung als durch Annäherung an die Antike auszeichnet. Ueber dem Monumente ein Fresko von *Andrea del Castagno*, welches den Täufer nebst dem heil. Franz schildert und eine herbe Kraft der Darstellung mit sehr tiefem Ausdrucke verbindet. — Nach der Seitenthür: Denkmal des Lionardo Bruni, florentinischen Geschichtschreibers, von Bernardo Gamberelli (gen. *Rossellino*). Dies Werk des höchst ausgezeichneten Meisters aus Donatellischer Schule findet man wiedergegeben bei Gonnelli (*Mon. sepolcr. tav.* 2.) und bei Cicognara (*Storia della Scult. II.* 25.) — Capella Baroncelli [jetzt Giugni] mit bedeutenden Fresken von Taddeo Gaddi, Schilderungen des Marienlebens, in welchen sich eine eigenthümlich zarte Fantasie ausspricht, welche einen der Erbauung geweihten Gegenstand zum anmuthigen Idyll umzugestalten weiss. Daselbst auch ein bezeichnetes, doch minder bedeutendes Altarwerk von *Giotto* (Marienkrönung mit Heiligen und musicirenden Engeln auf den Seitentafeln) und der todte Heiland mit dem Engel, Theil der früher auf dem Hochaltare des Domes befindlich gewesnen Marmorgruppe von *Bandinelli*. — Im Gange zur Sakristei viele alte Tafeln, ein riesig gemaltes, auf Giotto's Rechnung gebrachtes Crucifix und ein schönes Marienbild aus dem J. 1365. — Capella de' Medici, auch *Cap. del Noviziato* genannt, mit einem gebrannten Bildwerke von Luca della Robbia. — In der Sakristei das Leiden und die Himmelfahrt Kristi, vier Fresken an der rechten Seitenwand, welche mit Ausnahme des ältern Mittelbildes etwa von dem um 1390 blühenden *Niccola di Pietro* herrühren mögen. Originell ist hier die Art und Weise, wie die Karaktere der schlafenden Grabeswächter mit der verschiedenen Art ihres Schlafens in Einklang gebracht sind. Ueber dem Altare der Sakristei ein bedeutsames Thonbildwerk von Luca della Robbia: Madonna mit Engeln. — Altarkapelle mit Fresken von *Taddeo Gaddi* oder aus dessen Schule; an der linken Seitenwand die Mariengeschichte, an der rechten die Magdalenenlegende. Diese Wandbilder entsprechen in der Behandlung ganz den Gaddischen Fresken in Cap. Baroncelli-Giugni, sind auch ebenso trefflich in den Compositionen, zeigen indess bei aller Weiche und Milde der Ausführung doch nicht jene dort bei Taddeo anziehende Gefühlsfeinheit. Altarbild von 1397 aus ders. Schule. — Capella Morelli im Kreuzschiffe, mit dem Erzengeltriumfe von einem Giottisten. — Im Chore, hinter dem Hauptaltare, interessante Fresken von *Angiolo Gaddi*, welche die Geschichte des heil. Kreuzes veranschaulichen. — In der Capella Bardi Wandbilder von Tommaso Giottino, Wundergeschichten des heil. Silvester darstellend. — Denkmal Galilei's von dem 1734 verst. *Girolamo Ticciati*, mit der Büste des Astronomen von *Batt. Foggini* 1737. Ja „sie bewegt sich", unsre Welt, auch die geistige, — das spricht der Blick dieses edelsten Dulders der Wissenschaft. Sie haben, die Götzenpfaffen, ihn in Fesseln geschlagen, ihn gemartert und gefoltert, ihn zum Abschwören der sonnenhellen Wahrheit gezwungen, Blindheit und Siechthum über seinen sterblichen Leib gebracht, — aber sie haben es nicht hindern können, dass kaum ein Jahrhundert, nachdem er sein müdes Haupt zur Ruhe gelegt, eine von seines Geistes Klarheit erleuchtete Nachwelt ihn in ihrem eigenen Tempel hinstellte als einen wahrhaften Heiligen des göttlichen Menschengeistes, als *geometriae, astronomiae, philosophiae maximus restitutor, nulli aetatis suae comparandus*, dass sie ihm, „der ewigen Zier des Vaterlandes", ein *hic bene quiescat!* in Goldschrift auf seinen Sar-

kofag setzte und mit diesem Monumente sein *Eppur si muove* in Marmor vor uns hinstellte. — Die Capella Salviati mit einem Lorenzbilde vom Veroneser *Jacopo Ligozzi* und die Cap. Risaliti mit einer Dreifaltigkeit von *Cardi da Cigoli*. — Denkmal des Carlo Marsuppini, Hauptwerk des Desiderio da Settignano, des grossen Meisters aus Donatello's Schule. — Denkmal Signorini's, kaiserlichen Rathes unter Leopold, mit der weinenden Weltweisheit von Stefano Ricci, und Denkmal des Polen Josef Skotnicki von dems. Bildhauer. — Grabmal der Gräfin Zamoyska, geb. Czartoryska, mit der durch edle Ruhe und wahre Naturgemässheit anziehenden Statue der Entschlafnen von Bartolini. — Antoniuskapelle mit Gemälden von den jung verstorbnen hoffnungsvollen Gebrüdern *Francesco* und *Giuseppe Sabatelli*. (Von Giuseppe, geb. 1814, gest. 1843, rührt die gepriesene Darstellung des Anton von Padua, wie der noch jugendliche Heilige einen Todten erweckt, und das seltsame Bild des vor dem Allerheiligsten knieenden Esels.) — Die weisse Marmorkanzel, reichgeschmückt mit Bildwerken aus der Geschichte des heil. Franziskus, eins der Hauptwerke des 1498 verst. Benedetto da Majano. (Diese berühmte Prachtkanzel, die sich mit den fleissigst vollendeten Figuren und übrigen trefflichen Beiwerken als eine Arbeit von seltener Schönheit herausstellt, wurde im Auftrage des florentinischen Bürgers Pietro Mellini beschafft. Sie hat sich vortrefflich erhalten. Zwei Relieffelder gibt Cicognara in seiner Storia II. 26; das Ganze aber, von G. P. Lasinio im Stich wiedergegeben, ist mit Erläuterungen von Marzocchi unter dem Titel: *il Pergamo scolpito in marmo da B. da M.* zu Florenz 1823 erschienen. Die Büste Mellini's, des Donators, steht jetzt in der Flor. Gallerie.) — Die von *Brunelleschi* erbaute Capella Pazzi [im Kloster] mit den vier Evangelisten und zwölf Aposteln in gebranntem Thon von *Luca della Robbia* und mit Engeln in Marmor von *Donatello*. Immitten des grossen Cortile, woran diese Kapelle stösst, der segnende Gottvater aus der jetzt zerstreuten Marmorgruppe von *Bandinelli*, welche auf dem Domaltare gestanden. — Im Refektorium ein feierlich grossartiges Abendmahl, Fresko aus Giottischer Zeit.

Die Kirche San Felice mit einer Tafel von *Fiesole*, Heiligenfiguren von *Michele* und *Ridolfo Ghirlandajo* und der Meerwandlung Kristi mit Petro von *Salvator Rosa*.

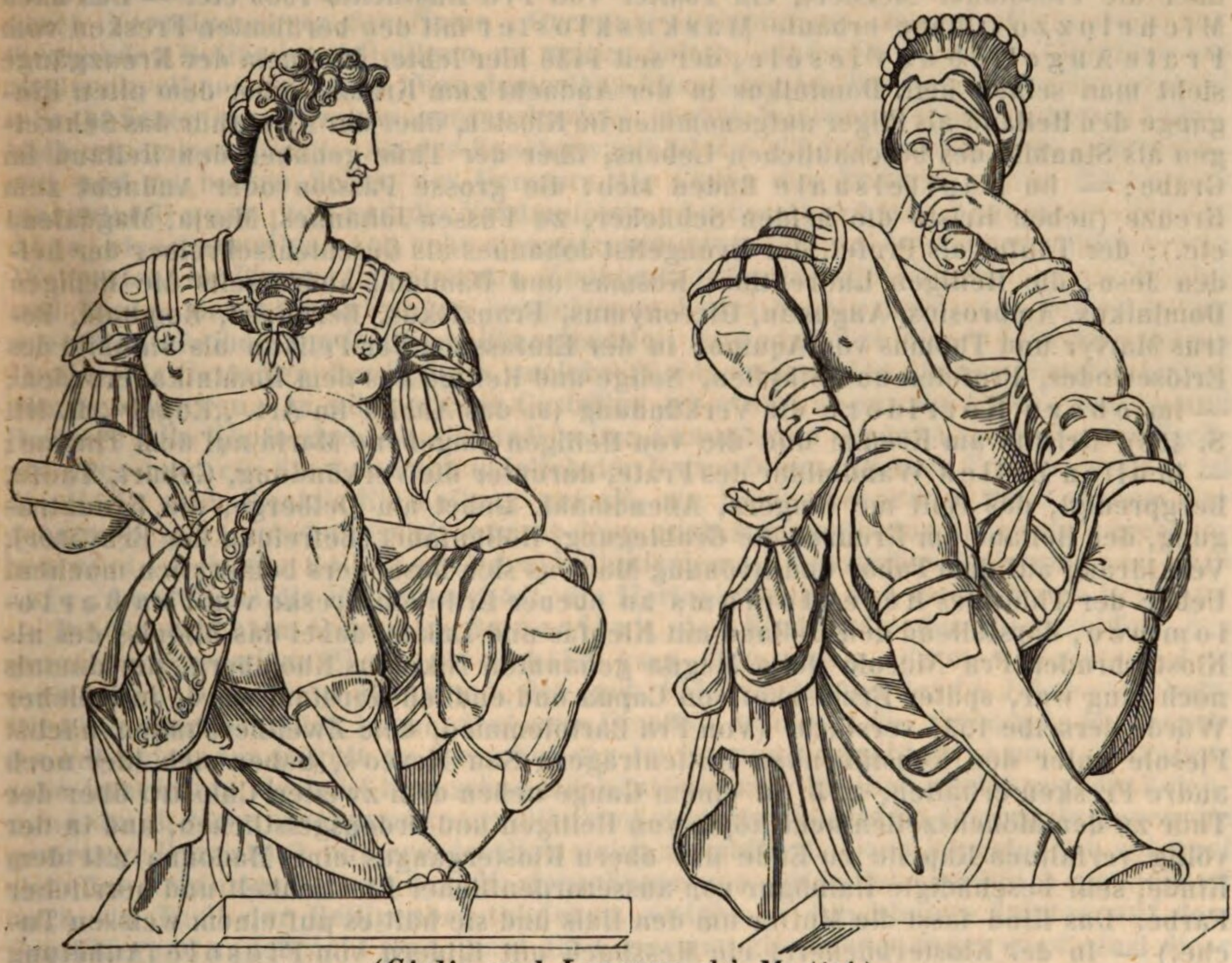
Santa Felicità mit einer Anbetung der Könige von Neri di Bicci 1464.

S. Jacopo tra Fossi mit dem frühesten Oelbilde *Andrea's del Sarto* (Noli me tangere in der Capella Morelli), zwei Nachbildern nach Andrea's Verkündung und Disputa di San Agostino, einer thronenden Jungfrau mit den Heiligen Zanobi und Franziskus von *Francesco Granacci* (dem Schüler Dom. Ghirlandajo's) und einem Crucifix von *Antonio da Sangallo*.

Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) mit einer schönen Darstellung der anbetenden Könige von *Domenico Ghirlandajo* aus dem J. 1488, die besonders in den Nebenfiguren treffliche, aus dem Leben gegriffene Köpfe bietet. (Die beiden Kinder im Vorgrunde soll *Filippino* gemalt haben.) — In der kleinen Gallerie des Findelhauses ein Hauptwerk von *Pier di Cosimo*, dem Schüler Cosimo Roselli's.

San Lorenzo, dreischiffige Kirche nebst Chor und Kreuzschiff, 280 Fuss lang, begonnen von Fil. Brunelleschi 1425. Immitten der Kirche das Grabmal des Cosmo de' Medici, des „Vaterlandsvaters." In der Capella degli Operaji eine Verkündung mit Predell von *Filippo Lippi*. In der Sakristei die vier Evangelisten und andre Bildwerke von *Donatello;* Grabmal des Everardo de' Medici von dems. Bildner; Gemälde der Heilandsgeburt von *Raffaellino del Garbo*. — Denkmal des Pier und Giovanni de' Medici von *Andrea Verrocchio* 1472. — Die beiden Kanzeln mit Bronzereliefs aus der Heilandsgeschichte, welche Gebilde, merkwürdig durch ihre leidenschaftliche Bewegtheit, aus der spätesten Zeit *Donatello's* herrühren, der sie mit seinem Schüler *Bertoldo* beschaffte. — Die neue Sakristei, Capella dei Depositi, die steinreiche Grabkapelle der Mediceer, im Auftrage Leo's X. von Michelangelo begonnen, prächtig, aber geschmacklos vollendet unter dem Grossherzoge Ferdinand I. Hier die berühmten von Michelangelo gearbeiteten Mausoleen des Giulio de' Medici (Titularherzogs von Nemours, jüngsten Sohnes von Lorenzo il Magnifico, Bruders von Leo X.) und des Lorenzo de' Medici (Herzogs von Urbino, Neffen von Leo X. und Vaters der Caterina de' Medici). Giulio — geb. 1478, gest. 1516 — sitzt da in feldherrlicher Kleidung, in der Hand den Kommandostab haltend, das Zeichen seiner Würde als Feldherr der römischen Kirche, welche ihm der Papst verliehen hatte. In den Zügen dieser lebensgrossen Statue hat der grosse Bildner die Wachsamkeit ausdrücken wollen. Unter dieser sitzenden Gestalt sind die statuarischen Sinnbilder des Tags und der Nacht angebracht, welche gleichfalls zu Michelangelo's namhaftesten Marmorbildungen gehören. Das die Nacht bedeutende Weib ist ganz nackt wie der bärtige Herr

Tag und gleich ihm über die Blüte der Jahre hinaus, wie die üppig hängenden Brüste und der faltige Leib, diese handgreiflichen Wahrzeichen des Frauenherbstes, verkünden. Dies Vollweib, das uns schwerlich verführt noch an eine Allegorie zu denken, hat das eine Bein ausgestreckt und das andre aufgestützt; da sie aber durchaus Sinnbild sein soll, so schläft sie tief über einer Traumlarve und hat Eule und Mohnköpfe neben sich, damit sie beileibe die Nacht bedeute. Auf dem andern Grabmale sehen wir den lebensgross, behelmt und mit übergeschlagenen Füssen dasitzenden Lorenzo (geb. 1492, gest. 1519) in dem Habitus tiefen Nachdenkens, daher die Statue gewöhnlich *il Pensoso* genannt wird. Auf dem Sarkofage darunter liegen die Marmorgestalten des Morgens und Abends, gleichfalls in übernatürlicher Grösse wie die vorbemerkten Figuren von Tag und Nacht, deren volle Blutsverwandte sie sind. (Einen Begriff von der Bildung der übermenschlichen Leiber mag das im Art. „Abend" mitgethelte Gestaltenpaar geben.) Die Geistlichkeit von San Lorenzo sorgte frühzeitig dafür, dass das famose Marmorfleisch gehörig geräuchert ward. In diesem Betreff schrieb Vincenz Borghini, der bekannte Freund Vasari's und Prior des Kinderspitals, im J. 1563 an den Herzog Cosmo: „*Ich kann nicht umhin, Ew. Exc. mein Bedauern*



(Giulio und Lorenzo de' Medici.)

über die Fahrlässigkeit auszudrücken, womit die Priester von S. Lorenzo die neue Sakristei behandeln. Ausser dass der schöne Marmor ganz vergelbt ist durch das Anzünden der Kohlen, sehen wir diese bewundernswürdigen Statuen ganz schwarz von Kohlenstaube, sodass es eine Schande ist. Ew. Exc. weiss, dass kein Fremder von Ansehen nach Florenz kommt, ohne sogleich, wie zu einem Wunder, zu jenem Orte sich zu begeben." — In der Kuppel der Mediceerkapelle kolossale Fresken alt- und neutestamentlichen Inhalts von dem 1844 verst. *Pietro Benvenuti*. — Die Thür zwischen Kirche und Kloster ein Werk *Michelangelo's*. — In der Klosterbücherei (der von Vasari nach Michelangelo's Plane 1571 vollendeten *Libreria di S. Lorenzo, Bibliotheca Laurentiana*) die berühmte Damianstatue vom Fra Montorsoli aus der Schule des Fiesolaners Ferrucci; mehre höchst merkwürdige Bilderhandschriften, darunter das syrische Evangelienbuch des Kalligrafen Rabula vom J. 586 (welches aus dem Johanniskloster zu Zagba in Mesopotamien stammt und die früheste von allen vorhandenen altkristlichen Darstellungen der Kreuzigung darbietet), eine Liederhandschrift aus dem 14. Jahrh. mit den Ebenbildern des Petrarca und seiner vergötterten Lauretta, ein Missale aus dem J. 1494 von dem vortrefflichen

Kleinmaler Gherardo, der unter Lorenzo Magnifico blühte und sich im Style an Ghirlandajo anschloss, etc.

In Santa Lucia de' Magnoli (jenseit des Arno) eine thronende Madonna mit dem Täufer und den Heiligen: Franz, Lucia und Zanobi. Dies Gemälde ist von der Hand des *Domenico Veneziano*, der um 1420 (?) zu Florenz thätig erscheint und laut Vasari's sagenhafter Erzählung einer der Ersten war, welche in Italien das Malen mit Oelfarben einführten. Genanntes Bild wird von Rumohr (Ital. Forsch. II. 262.) als Temperabild, von Ernst Förster jedoch (Kunstblatt 1830. S. 67) als Oelbild angesehen.

Kirche San Marco mit dazu gehörendem Dominikanerkloster, 1437 erbaut. In der dritten Kapelle eine Madonna mit Heiligen von Fra Bartolommeo, die viel von Raffaels Style hat, jedoch sehr dunkel geworden ist. In der Antoniuskapelle die Statue des segnenden Anton von Giam-Bologna (der auch der Baumeister dieser Kap. war), sechs Heiligenstatuen von *Francheville* und sechs Bronzereliefs von *Fra Dom. Portigiani* (nach Giam-Bologna's Entwürfen). Grabmale des Pico della Mirandola und des Angelo Poliziano. Im Chore Messbücher mit Kleinmalereien von Fra Benedetto da Magello, dem Bruder Fiesole's (vergl. den Art. über die Fiesolaner Meister), ein Psalter von *Fra Eustachio* 1505 etc. — Das nach Michelozzo's Plane erbaute Markuskloster mit den berühmten Fresken vom Frate Angelico da Fiesole, der seit 1436 hier lebte. In einem der Kreuzgänge sieht man seinen heil. Dominikus in der Andacht zum Kreuze, über dem alten Eingange den Heiland als Pilger aufgenommen im Kloster, über der Kirchthür das Schweigen als Sinnbild des beschaulichen Lebens, über der Thür genüber den Heiland im Grabe; — im Kapitelsaale finden sich: die grosse Passion oder Andacht zum Kreuze (neben Kristo die beiden Schächer, zu Füssen Johannes, Maria, Magdalena etc.); der Täufer als Profet, der Evangelist Johannes als Geschichtschreiber der Leiden Jesu, die Heiligen Laurentius, Kosmas und Damian; andrerseits die Heiligen Dominikus, Ambrosius, Augustin, Hieronymus, Franziskus, Bernhard, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino; in der Einfassung der Pelikan als Sinnbild des Erlösertodes, Profeten und Sibyllen, Selige und Heilige aus dem Dominikanerorden; — im obern Korridore die Verkündung (s. das Abbild im Art. „Engel", B. III. S. 468), Kristus am Kreuze und die von Heiligen umgebene Maria auf dem Throne; — in allen Zellen Wandbilder des Frate, darunter die Verkündung, Geburt, Taufe, Bergpredigt, das Noli me tangere, Abendmahl, Gebet am Oelberge, die Kreuztragung, der Heiland am Kreuze, die Grablegung, Höllenfahrt (Befreiung der Erzväter), Verklärung auf dem Tabor und Krönung Mariens sich besonders bemerklich machen. Ueber der Thür des Refektoriums zu ebener Erde ein Fresko von Fra Bartolommeo, darstellend den Heiland mit Kleofas und Lukas, dabei das Bildniss des als Klosterbruder Fra Niccolo della Magna genannten Nikolaus Rhomberg, der damals noch jung war, später Erzbischof von Capua und endlich Kardinal ward, in welcher Würde derselbe 1537 verstarb. (Von Fra Bartolommeo, dem Zweitberühmten nächst Fiesole unter den kunstübenden Kuttenträgern San Marco's, haben sich hier noch andre Fresken erhalten, z. B. in einem Gange neben dem zweiten Chiostro über der Thür zu den Mönchszellen acht Köpfe von Heiligen und Ordensgeistlichen, und in der völlig verfallnen Kapelle zu Ende des obern Klosterganges eine Madonna mit dem Kinde, sehr beschädigte Halbfigur von ausserordentlicher Lieblichkeit und herrlicher Farbe. Das Kind fasst die Mutter um den Hals und sie hält es auf einem weissen Tuche.) — In der Klosterbücherei ein Messbuch mit Bildern von Fiesole (Anbetung Gottes) und ein Psalter mit Bildern von dessen älterm Bruder, dem Fra Benedetto.

S. Maria Maddalena de' Pazzi, Kirche mit Nonnenkloster. Der Kreuzgang nach dem Entwurfe von *Ant. da Sangallo*. In einer Kapelle die sehr schöne Tafel der Marienkrönung von *Cosimo Roselli;* im Kapitelsaale, der jetzigen Schmerzenkapelle der Nonnen, das vorzügliche Fresko der Andacht zum Kreuze von *Pietro Perugino*.

Santa Maria novella mit dazu gehörendem Dominikanerkloster, begonnen 1256, erweitert 1279, nach dem Plane der Frati Sisto und Ristoro fortgeführt von Frate Albertino Mazzanti (dem Sohne des Cambio) unter Mithilfe des Fra Borghese, beendigt 1357 unter dem Prior Jakob Passavant durch Fra Giovanni Bracchetti da Campi und Fra Jacopo Talenti. Die Stirnseite begonnen 1350, vollendet 1470 von Leone Battista Alberti und dessen Sohne Bernardo. Die Kirche ist dreischiffig, spitzbogig gewölbt und als die „Braut Michelangelo's" berühmt. In der Chorkapelle ausgezeichnete Wandbilder aus der Geschichte des Täufers und der Maria von Domenico Ghirlandajo (die Compositionen bekannt durch Lasinio's Stichwerk). An der Wand rechts vom Eintritt 1. Zacharias im Tempel (unter dem Volke viele Zeitgenossen Ghirlandajo's, z. B. der Dichter Angelo Poliziano, der die Hand etwas erhebt, der weltweise Ficino als Kanonikus etc., auch

die ganze Familie Tornabuoni, Donatoren dieser Kapelle), 2. Heimsuchung, mit dem Bildnisse der schönen Ginevra Benci, der längsten Frauenfigur rechts (s. das Abbild im Art. Elisabeth, III. 419), 3. Entbindung der Elisabeth, 4. Vater Zacharias den Namen des Knaben schreibend, 5. Predigt des Johannes, 6. die Heilandstaufe, 7. Gastmahl des Herodes und Tanz seiner Tochter. An der linken Wand 1. Joachim aus dem Tempel getrieben, mit den Bildnissen Ghirlandajo's selbst (der den Arm eingestützt und einen Rothmantel über blauem Kleide hat) und seines Vaters (des Alten in der rothen Kapuze), 2. Geburt Mariens, 3. erster Tempelgang der Jungfrau, 4. Vermählung mit Josef, 5. Kristkindanbetung durch die Magier, 6. Kindermord. 7. Tod Mariens. — In der Capella de' Gondi ein grosses in Holz geschnitztes Crucifix von *Filippo Brunelleschi.* (Dies Werk entstand nach dem ähnlichen, in der Capella de' Bardi in Santacroce aufgestellten Donatellischen Crucifixe, über das Br. geäussert hatte, es stelle einen gekreuzigten Bauer, aber keinen Kristus dar. Donatello soll sich durch Brunelleschi's Arbeit für überwunden erklärt haben, doch nur insofern, als Br. mehr technische Schwierigkeiten besiegt hatte. Abbild bei Agincourt, Nr. 17 auf Skulpturentafel XXXVIII.) — Capella Strozzi, erhöht im Kreuzschiffe, mit einer Altartafel aus dem J. 1357 von Andrea di Cione, gen. Arcagnolo (woher durch Verstümmelung der Name „Orcagna" gekommen). Besagte Tafel zeigt den thronenden Heiland mit Heiligen zu seinen Seiten, einfache feierliche Gestalten mit ausdruckvollen Gesichtern. Von demselben Altmeister ist die Strozzikapelle mit zwei sehr bedeutsamen Fresken ausgeschmückt, deren Karakter völlig mit jenem Tafelbilde zusammenstimmt. An der Fensterwand ist das jüngste Gericht, oben Kristus und zu beiden Seiten des Fensters die Chöre der Heiligen, unten die Seligen (darunter Dante etc.) und die Verdammten. An der Wand zur Rechten das Paradies, eine Darstellung von sehr strenger und grosssinniger Anordnung, ähnlich dem Weltgericht im Pisaner Camposanto. Zuoberst, auf gothischem Throne, sitzen Kristus und Maria; darunter schweben musicirende Engel in der Luft; auf beiden Seiten unendliche Reihen von Heiligen übereinander, und zwischen diesen (auf dem untern Theile) die Gestalten der Seligen, welche in das ewige Eden, in den Himmel aufgenommen werden. In allen diesen Gestalten ist etwas ungemein Edles, Klares und Heiteres; die Köpfe sind fast alle voll hoher Anmuth und schönen Gefühls; die Technik aber zeigt ein Streben nach möglichster Vollendung. (Diesem Fresko genüber ist die Hölle nach Dante's Eintheilung gemalt, ein landkartenartiges Bild, an dem Andrea wohl ganz unschuldig ist, wie es denn auch seinem Bruder Bernardo zugeschoben wird.) — In der Sakristei drei Reliquiarien mit herrlichen Malereien von Fiesole, darstellend die Heilandsgeburt, die Marienkrönung und die Madonna in Gloria. — In der erhöhten Capella Ruccellai, der Südkapelle des Querschiffes, das grosse goldgrundige Madonnenbild von Cimabue, dem Altvater der neuern italischen Malerei, der (geb. 1240) im Beginn des 14. Jahrh. verstarb. Dies kunstgeschichtlich hochbedeutsame Gemälde schildert die thronende Muttergottes mit knieenden Engeln zu ihren Seiten. Im Ganzen herrscht zwar noch byzantinische Anordnung, doch ist hier schon mit künstlerischer Freiheit verfahren, die Zeichnung durch Naturanschauung vervollkommt und die Malerei im Gegensatz gegen die gestrenge Byzantinik ausserordentlich weich ausgeführt. Ganz vornehmlich zeichnet sich der Kristusknabe auf dem Marienschoose aus; dann ist vorzüglich meisterhaft auch ein Theil der Heiligenbrustbildchen, welche in den kleinen Runden auf dem Gemälderand angebracht sind. Laut alter, gern zu glaubender Sage, ward einst diese Marientafel nach ihrer Vollendung unter festlichem Gepränge und grossem Jubel des Volks vom Hause des Künstlers nach der Kirche hinübergeführt. Die Fama des Bildes durchlief ganz Italien, sodass selbst Karl von Anjou, König von Neapel, es zu sehen und zu bewundern nach Florenz kam. Umrisse bei Riepenhausen (Geschichte der Malerei I. Taf. 7.), bei Agincourt (Taf. CVIII der Malereien, wo auch die Durchzeichnung eines Engelkopfes mitgetheilt ist) und bei Reveil. Zwei der Medaillons auf dem Bilderrande hat Rumohr im Umriss einem seiner Aufsätze im Cottaschen Kunstblatte beigegeben (1821). Unser Holzschnitt nach Agincourts Blatte von Rosalie Ritschl von Hartenbach (s. folg. S.). — Capella di Filippo Strozzi (welche oberhalb der Chorkapelle liegt und nicht mit der vorerwähnten Capella Strozzi zu verwechseln ist) mit höchst bedeutenden Wandgemälden von Filippino Lippi: Scenen aus der Geschichte der Apostel Johannes und Philippus (Erweckung der Drusiana und Bannung des Tempeldrachen, vergl. Kugler-Burckhardts Gesch. der Mal. I. 405 f.). Hinter dem Altare das Grabmal Fil. Strozzi's mit Madonna, Engeln und sinnbildlichen Gestalten, ein Hauptwerk in Marmor von Benedetto da Majano. — Denkmal des Fra Lionardo di Stagio Dati, Erzwerk von *Lor. Ghiberti.* — Am Flügel des schönen Klosters, der neben der Kirche hinläuft, einfarbige Fresken (in grüner Erde) von

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

MÜNCHEN
Staatsbibliothek
Bayerische

Paul Uccello u. A., Geschichten der Genesis bietend. — In der Klosterapotheke zwölf Freskodarstellungen der Passion, die wahrscheinlich dem *Spinello Aretino* angehören. — Im Noviziate alte Chorbücher mit Kleinmalereien, ein Psalter mit Bildschmuck (angeblich von Michele Sertini, einem Dominikaner zu Florenz um 1416).

Besondre Beachtung verdient die für die florentinische Kunstgeschichte so beziehungsreiche „spanische Kapelle“ oder der Kapitelsaal des Marianovellaklosters (*Capitolo degli Spagnuoli*). Erbaut wurde diese Kapelle auf Kosten eines gewissen Buonamico Guidalotti und der Grundstein 1320 gelegt. (Vergl. Mecatti's *notizie storiche riguardanti il Capitolo dei PP. Domenicani di S. Maria novella*, Flor. 1737.) Vollendender Baumeister war Frater Jacobus Talenti, wie man aus der Notiz vom J. 1362 im Todtenbuche des Klosters ersieht. Der Bauherr, der dies Capitulum zur Feier des Frohnleichnamsfestes errichtete, liess die Wände durch die Giottisten ausmalen und hinterliess bei seinem 1355 erfolgten Tode seinem Bruder Domenico Guidalotti eine Summe zur Vollendung dieser Malereien, wozu auch letzter noch eine weitere Summe bestimmte. Der Tradition zufolge wären die Malereien von Taddeo Gaddi und Simone Memmi; erster aber starb 1352, letzter bereits 1344 zu Avignon. Nach den beglaubigten Werken Simons von Siena zu schliessen, ist die Theilnahme dieses Meisters ganz in Abrede zu stellen. Taddeo Gaddi hingegen kann mit Sicherheit als Urheber des an der Westseite befindlichen Fresko's betrachtet werden, das als die Glorifikation des heil. Thomas von Aquino berühmt ist. Von wem indess die ganze kirchlich tendenziöse Conception und von wem die übrigen Kapitelsaalfresken herrühren, ist vorderhand noch unaufgeklärt; nur soviel steht fest, dass sie zum grossen Theile schon in die zweite Hälfte des 14. Jahrh. fallen. An der Altarwand die Passion in drei Abschnitten: Kreuztragung, Kreuzigung und Höllenfahrt. An der Decke darüber die Auferstehung und genüber die Himmelfahrt. An der Ostseite die merkwürdige grosse Darstellung der streitenden und triumfirenden Kirche. Papst und Kaiser als oberste Schirmherren der Kirche (die durch den Dom von Florenz verbildlicht ist) sitzen auf einem Throne, allerhöchst befriedigt von dem Status quo, wonach Hunde in Dominikanerfarben die freisinnigen Wölfe verjagen und die gedankenlosen Schafe hüten. Zur Seite des Kaisers weltliche, zur Papstseite geistliche Räthe und allerlei ausgezeichnete Männer und Frauen, darunter die Bildnisse von Cimabue, Boccaccio, Fiametta, Laura und Petrarka, welcher letzte doch so wenig wie Boccaccio von der Schaffütterung der Kirche erbaut war. Dabei sieht man dargestellt verschiedene Menschlichkeiten und deren Abhülfe durch Kirchenmittel. Ueber der Kirche zeigt sich der Weg zum Himmel, der vom heil. Dominikus sehr nachdrücklich dem Volke empfohlen wird. Petrus empfängt die Begnadeten und erschliesst die Himmelspforte, wodurch Kristus der Himmelsfürst in Engelumglorung sichtbar wird. An der Decke das Schiff Petri als Sinnbild der streitenden und erretteten Kirche. An der Westseite der Kapelle die schon genannte „Verherrlichung des Kirchenlehrers Thomas Aquinas“, welcher gross immitten des Wandgemäldes steht, umgeben von Engeln, Evangelisten, Profeten und Heiligen, sitzend auf einer Kathedra mit offenem Buch in der Hand, zu seinen Füssen die unterdrückten Freisinnigen: Arrius, Averrhoes und Sabellius. In den Nischen 14 Frauenfiguren, Tugenden und Wissenschaften besagend, unterhalb derselben die Gestalten Kaiser Justinians (des Staatsgesetzgebers), Papst Clemens' V. (des Kirchengesetzgebers), des Pietro Maestro delle Sentenze (Vertreters der spekulativen Theologie), des Severinus Boëtius (Vertreters der praktischen Theologie), des Dionysius Areiopagita (Lehrers des Glaubens), des Johannes Damascenus (Lehrers der Hoffnung) und des heil. Augustin (Lehrers der obersten Kardinaltugend, der Liebe); ferner die Figuren des Pythagoras (Vaters der Arithmetik), des Euklid (Vaters der Geometrie), des Ptolemäus (Vaters der Astronomie), des Tubalkain (Musikerfinders), des Aristoteles (Begründers der Dialektik), des Cicero (Vertreters der Rhetorik) und des Priscian (Schöpfers der Grammatik).

Santa Maria nuova, Spitalkirche, gegründet 1287, in jetziger Gestalt von Buontalenti und Giulio Parigi 1611. Die Loggia mit Freskoschmuck von *Lorenzo di Bicci*, dem letzten Florentiner Giottisten, der hier die vom Papste Martin V. im J. 1420 vollzogene Einweihung dieser Kirche geschildert hat. Der Altar mit dem Hauptwerke des Hugo van der Goes: Geburt des Kristkindes mit den anbetenden Hirten und einer reizenden Engelgruppe, welche über dem Neugebornen schwebt; auf den Flügeln je zwei männliche und zwei weibliche Heilige, neben welchen der Stifter und seine Söhne, seine Gemahlin und ihre Töchter knieen, — lauter lebensgrosse und bedeutsame Gestalten. Auf diesem Bilde des Niederländers, der in Italien *Ugo d'Anversa* genannt wird, ist laut Giuseppe Richa's *Notizie istoriche delle chiese fiorentine* ein Falco Portinari porträtirt, welcher Geschäftsführer der Medici in Brügge

gewesen sein soll, sowie auch Falganaccio, der den Tod des Cosimus „*Pater patriae*“, als dieser im Palaste gefangen sass, verhindert haben soll. (Der älteste Falco Portinari, der gegen zwei Jahrhunderte früherlebende Vater der Beatrice des Dante, hatte durch Cimabue ein Madonnenbild für den Altar derselben Kirche fertigen lassen, welches Gemälde aber sammt dem Altare verschollen ist.) — Im Friedhofe von Marianuova sehr interessante Reste eines Mauergemäldes, in welchem *Fra Bartolommeo* und *Mariotto Albertinelli* das jüngste Gericht geschildert hatten.

San Michele in Orto, gewöhnlich corrupt Orsanmichele genannt, ursprünglich Kornmagazin, das in Folge eines wunderwirkenden Marienbildes 1337 erweitert und zur Kirche umgeschaffen ward (angeblich durch *Taddeo Gaddi*). In den Nischen der Aussenseite: Erzstatuen des Johannes Baptista, des heil. Stefan und des Evang. Matthäus von *Lor. Ghiberti* (die letzte 1419—22 entstanden und vorzüglich bedeutend); der Evang. Johannes von *Baccio da Montelupo;* St. Markus (gestiftet 1408), St. Petrus und St. Georg von *Donatello*. Vier in eine Nische gezwängte Heilige und der heil. Philippus mit St. Eligius von Donatello's Schüler *Nanni d'Antonio di Banco*. Grosse Gruppe des Heilands mit dem zweifelnden Jünger, dem wundmalsuchenden Thomas, von *Andrea Verrocchio* (s. Abbild im Art. „Heilandsbilder“). St. Lukas von *Giambologna*. — Das Mirakelbild in der Kirche angeblich von *Ugolino di Prete Ilario* um 1330 gemalt. Um dasselbe ein grosses Tabernakel germanisch-toskanischen Styls, reich mit Verzierungen und Bildwerken geschmückt, von der Meisterhand Andrea's di Cione (Arcagno's) aus dem J. 1359. Die plastischen Zierden enthalten ausser Engeln, Profeten und sinnbildlichen Figuren, vornehmlich Scenen aus dem Marienleben. Es zeigt sich hier eine sehr edle Entfaltung des deutschen Styles, die sich zumal in der Himmelfahrt der Jungfrau (auf der Rückseite des Tabernakels) zu hoher Annuth steigert. Laut Vasari ist einer der Apostel bei der Marienverklärung, der Aeltliche mit rasirtem Barte und um den Kopf gewundner Kapuze, das Selbstporträt Arcagno's. Die Kosten dieses Tabernakels sollen 96,000 Florins betragen haben. — Glasgemälde mit Geschichten vom Wunderbilde.

In San Niccolo eine thronende Maria mit Heiligen von dem gentilen Meister *Gentile da Fabriano*, und eine Auffahrt der Jungfrau, die ihren Gürtel dem heil. Thomas zurücklässt, von *Dom. Corradi*, detto *Ghirlandajo*.

Kirche Ognissanti mit Franziskanerkloster. Im Schiffe zwei Freskofiguren, der heil. Augustin von *Sandro Botticelli* und der heil. Hieronymus mit einer Umgebung, die eins der vollendetsten Still-Leben nach Art der altflandrischen Meister enthält, von *Dom. Ghirlandajo*. Auf einem verlassenen Seitenaltare des Querschiffes ein schätzbares Altarbild mit Heiligen von dem besondre Beachtung verdienenden Giottisten Giovan da Milano um 1365, bei welchem sich Anmuth mit dem Ausdrucke eigenthümlicher Milde und hingebender Sehnsucht verschwistert. — In der Glockenstube von San Remigo eine Grablegung von *Giotto* (laut Vasari) oder von *Piero Chelini* (nach Rumohr), eins der vorzüglichsten Kunstdenkmale des 14. oder 15. Jahrh. — Fünf gute naturalistisch gehaltene Fresken im Kreuzgange, von *Giovanni da San Giovanni* (gen. *Manozzi*), einem Schüler des Matteo Roselli.

Sant' Onofrio delle Monache in der Via Faenza. Dies ehemalige Nonnenkloster mit strenger Klausur, nach Auflösung des Ordens seit Ende vorigen Jahrhunderts in Privatbesitz übergegangen, hat ein grosses geräumiges Refektorium, das unter dem jüngsten Besitzer durch Hinwegräumung einer Wand mit der Strasse in Verbindung gesetzt ward, um als Remise einer Wagenfabrik zu dienen. An der Hinterwand dieses Raumes befindet sich ein Fresko in Form eines überhöhten Halbkreises von etwa 29 Fuss Durchmesser und 15 Fuss Höhe. Ganz mit Schmuz und Staub bedeckt war es ziemlich unbeachtet geblieben, bis in den ersten Oktobertagen 1845 der florentinische Geschichtmaler Zotti, an der Remise vorübergehend, vom Schimmer des Bildes im Hintergrunde angezogen nähertrat, und bei seiner Freude an der freilich noch dicht verschleierten Schönheit zugleich das Gefühl einer hohen Herkunft dieser Malerei bekam. Nach Hause geeilt zu seinem Freunde, dem Geschichtmaler Carlo della Porta, kehrte Zotti in Begleitung desselben nach dem Gemälde zurück; und Beide überzeugten sich nach Befreiung etlicher Stellen vom gröbsten Schmuze, dass hier eine verschollene Schöpfung eines Grossmeisters italischer Malerei zu Tage trete. Das Wandbild wurde nun mit grosser Sorgfalt völlig gereinigt und stellte sich als eine äusserst schöne Darstellung des Abendmahls heraus, und zwar als eine Schilderung nicht des Moments der Einsetzung, sondern jenes dramatischern, wo Kristus spricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen!“ Zotti und della Porta ahnten ein Jugendwerk Raffaels, und viele der ersten Künstler und Kunstkenner (Minardi, Bezzuoli, Sabatelli, Jesi, Cornelius, Selvatico und Ernst Förster)

traten dieser Ansicht mit Entschiedenheit bei. Abgesehn von der auf dem obern Gewandsaume des Apostels Thomas fein mit Gold aufgetragenen Inschrift, welche trotz ihrer Beschädigung doch ziemlich leicht *Raph. Urb. a. dom. MDV* lesen lässt, beglaubigt sich das Werk als raffaelisches nur durch seinen Karakter, denn weder Kroniken noch Guiden geben Auskunft über dasselbe. (Die bei Auflösung des Klosters nach Fuligno übersiedelten Archivbücher von Sant' Onofrio, in welchen das historisch Sichere zu finden sein dürfte, scheint man noch nicht auf- und durchsucht zu haben.) Kaum war die Herkunft des Bildes durch das einstimmige Urtel so vieler blickgeübter Kunstkenner anerkannt, als sich glücklicherweise ein von 1505 datirtes Blatt mit Studien dazu vorfand. Besitzer desselben ist der Maler Piatti, der es als ein Perugineskes erworben hatte. [Ein zweites Studium soll sich im Besitze des Bildhauers Santarelli befinden.] In Frankfurt am Main aber hat man bei Filipp Veit im deutschen Hause ein kleines, für ein Peruginisches Schulbild gehaltenes Cenacolo gefunden, welches in der ganzen Anordnung sowohl wie in den Einzelheiten die auffälligste Aehnlichkeit mit dem Fresko in Sant' Onofrio zeigt, ja offenbar dieselbe Composition ist. (Dies vor mehren Jahren in Rom erworbene Bildchen ist das Mittelstück einer Predella und hat die Inschrift: *hoc opus fecit fieri Ser Bernardinus Sti. Angeli anno salutis MDV.*) Vergl. Ernst Försters interessanten Aufsatz in den Nrn. 92 u. 93 des Kunstblattes vom J. 1845 und Alfreds von Reumont Anzeige dreier das Cenacolo in S. Onofrio betreffender Schriften in Nr. 7 dess. Bl. vom J. 1847. — Natürlich fand die zwar kunstkritisch gerechtfertigte, doch nicht historisch vollbegründete Ansicht von der raffaelischen Herkunft jenes Wandbildes auch ihre Widersacher, zu welchen namentlich Rosini und Garganetti gehörten. In Betreff dieses Bildstreites richtete Peter Cornelius, auf Grund seiner autoptischen Kenntniss des Gemäldes, einen urtelsprechenden Brief aus Berlin an die Herren della Porta und Zotti zu Florenz. *Er habe gehört,* schreibt C. in der Einleitung seines Briefes, *dass die Authenticität des im Kloster des h. Onuphrius entdeckten Abendmahls von einigen Personen in Florenz in Zweifel gezogen worden sey, und er könne nicht sagen, wie sehr ihn diese Nachricht überrascht habe. Seiner Ansicht nach müsse dieses Gemälde so gut wie die Gemälde del Carmine und della Annunciata zu den herrlichsten Kunstwerken gezählt werden, womit Florenz geschmückt sey, und es sey sehr zu wünschen, dass dieses Werk, welches das seltene Glück gehabt habe von den profanen und verstümmelungssüchtigen Händen der Gemälderestauratur nicht berührt worden zu seyn, unter den Schutz der Regierung gestellt werde.* „*Ich erkenne*“, fährt Meister Cornelius fort, „*in diesem Frescogemälde eine Tiefe des Ausdrucks und eine Vollendung der Charaktere, wie sie weder der Lehrer Rafaels, noch irgend ein anderer Maler zu dessen Zeit in seine Werke zu legen wusste. Diese Eigenschaften springen sofort in die Augen, namentlich in der Figur des h. Peter, der die Augen auf den Verräther Judas gerichtet hält, ferner in der Gruppe Christi und des h. Johannes, wo der Maler auf eine wahrhaft bewundernswerthe Weise die innige Liebe des göttlichen Lehrers zu seinem Schüler auszudrücken wusste, und in einem andern Apostel nahe bei diesem, welcher, gespannt auf das um ihn Vorgehende, mit dem Zerschneiden des Fleisches inne hält. Ueberall offenbart sich das lebhafte Genie und die göttliche Reinheit, wodurch sich Rafael unter allen Künstlern auszeichnet, und wenn man auch in den Falten der Gewänder nicht die ihm eigene Grossartigkeit findet, so möge man bedenken, dass wir es hier in der That nur mit halben Figuren zu thun haben, deren untere Theile von dem Speisetische verdeckt werden. In der Gesammtheit der Composition erkennt man denselben architektonischen Styl, welchen der Maler von Urbino mit so vielem Glück in den Gemälden des Vaticans angewendet hat. Und was die schönen kleinen Gestalten betrifft, die man oben im Himmel bemerkt, so reichen sie hin, die Hand Rafaels erkennen zu lassen, so lebendig und anmuthig sind sie und mit so vieler Kunst gemalt. Ich bin überzeugt, dass wenn vermittelst des trefflichen Grabstichels des Herrn Jesi dieses Gemälde dem gesammten europäischen Publikum bekannt seyn wird, die Zweifel, zu denen es Anlass geben konnte, verschwinden werden und dass man einstimmig erkennen wird, dass es von der Hand Rafaels ist.*“ — Cornelius' Wunsch, dass die toskanische Regierung das Meisterwerk unter ihren Schutz nehme, ist seitdem in beste Erfüllung gegangen; das Refettorio mit seinem Fresko ist nämlich um die Summe von 12,000 Scudi Eigenthum des Staates geworden. — Das Kloster gehörte ursprünglich den Eremitanerinnen von Porta Faenza, für welche der 1419—1485 lebende Neri di Bicci, Sohn des Lorenzo di B. und einer der spätesten Giottisten, mehre Gemälde lieferte. Noch findet man daselbst von ihm ein Kreuzbild aus dem J. 1459. Derselbe Neri erhielt von den Nonnen von S. Onofrio im J. 1461 auch den Auftrag, in dem damals im Obergeschosse (*sopra la Nunziata*) befindlichen Refettorio

la cena degli apostoli e di sopra mess domenedio quando adora nellorto zu malen, wie es wörtlich in einem Notizbuche Neri's in der vorm. Strozzischen Bibliothek heisst. Die Frage nach diesem Cenacolo beseitigt sich durch den Umstand, dass das betreffende alte Lokal in Folge der vielen Schicksale des Klosters (das eine Zeitlang Mädchenbesserungshaus war und jetzt als Conservatorium dient) verschwunden ist. Im J. 1505 gehörte das Onofriokloster den adeligen Nonnen von Fuligno, die *le Contesse* genannt wurden und in deren Kloster S. Anna zu Fuligno bekanntlich Raffaels berühmte Madonna sich befand. Diese Fräulein, unter welchen das Florenzer Besitzthum verändert und vergrössert ward, hatten 1504—5 eine Superiorin aus dem Hause Doni, mit welchem Raffael in Verbindung stand. Unter dieser Dame wurde wahrscheinlich das neue Refettorio, das noch vorhandene zu ebener Erde, im J. 1504 erbaut und im folg. J. mit dem Abendmahl-Fresko vom jungen Raffael geschmückt. Die architektonischen Ornamente des Wandbildes stimmen völlig mit denen in Raffaels Disputa, und überdies erinnert der Kopf des *Jacobus minor* an die Züge des Malers.

S. Simone, Kirche der Brüderschaft der Misericordia, mit einem Tabernakel von Luca della Robbia und dem Grabe des Malers *Raffaellino del Garbo*, der hier 1524 beigesetzt ward. Auf einem verlassenen Altare in einem dunkeln Gange zwischen Kirche und Sakristei der berühmte riesig gemalte thronende Petrus mit zwei Engeln aus der Zeit Cimabue's und sehr wahrscheinlich von der Hand dieses Altmeisters.

Santo Spirito, eine ganz von Brunelleschi herrührende Basilika, die als Musterwerk des vorzüglichsten Begründers der modernen Architektur berühmt ist. Sie hat Kreuzschiff und Kuppel und 38 Kapellen. Ihre Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstücke bedeckt, sind durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Seitenschiffwänden und dazwischen gegliederte Nischen. Die Altarseite mit keiner Tribune, sondern grad abgeschlossen. Die zierliche Sakristei mit zwölf korinthischen Säulen von Andrea Contucci (gen. *Sansovino*), nach andrer Angabe von Cronaca. — Im Querarme rechts, in der Nebenkapelle: ein schönes Madonnenbild, das an Fra Filippo erinnert, jedoch demselben aus verschiednen Gründen abgesprochen wird. Die thronende Maria hält ihr Kind, das nach dem Kreuze greift, womit der kleine Johannes spielt. Von den Seiten nahen der heil. Martin und die heil. Katharina, welche für den Bildstifter und dessen Gattin bei der heiligen Jungfrau vorbitten. Hinten durch eine Bogenhalle sieht man eine äusserst nette Landschaft, die zwar an florentinische Natur gemahnt, aber wie von flandrischer Kunsthand ausgeführt erscheint. Die Madonna und die Katharina sind nicht idealschön, aber von äusserster Lieblichkeit, die Kinder durchaus naiv und anmuthig. — In verschiednen Kapellen verschiedne Bilder aus Ghirlandajischer Schule (Verkündung, Heilandsgeburt und Dreifaltigkeit.) — In der letzten Kapelle des linken Kreuzarmes eine schöne Thronmarie mit sitzenden Heiligen (dem Evang. Johannes, St. Stefan, Lorenz und Bernhard) aus dem J. 1505, Werk eines „ungewissen Meisters", das in der Formenauffassung und Gewandung an Ghirlandajo und Filippino Lippi erinnert, während das Zartliebliche der Jungfrau und des Kindes und die innige Andacht der heiligen Männer durchaus peruginisch sind. — In der ersten Kap. des Seitenschiffes, rechts vom Throne aus, eine interessante Kreuztragung, wo sich Alles nach der trauernd folgenden Maria umsieht, von dem höchst begabten Ridolfo Ghirlandajo, Sohne Domenico's. — Skulpturen von Andrea Sansovino in der Capella Corbinelli etc.

Santa Trinità, erbaut 1250, erneuert und verbösert von Buontalenti. In der Capella Bartolini eine Verkündung von dem Kamaldolenser Don Lorenzo, der in den ersten Decennien des 15. Jahrh. blühte und im Engelkloster zu Florenz lebte. Dies liebevoll ausgeführte Bild ist in der Composition allerdings noch typisch, aber ausgezeichnet durch den zarten und milden Ausdruck der Köpfe. In der Cap. Sassetti Wandbilder aus dem heil. Franzleben von Dom. Ghirlandajo und dessen Schülern, darunter das herrliche Fresko der Bestattung des heil. Franziskus, das zu den bedeutsamsten Leistungen der ganzen neuern Kunst zählt.

Brüderhaus Bigallo, an der Ecke des Domplatzes, erbaut im 14. Jahrh. durch eine fromme Gesellschaft, welche sich die Versorgung verirrter und verwaister Kinder zur Pflicht machte. Skulpturen am Hause von dem um 1360 blühenden Alberto di Arnoldo. Im Innern eine überlebensgrosse Marienstatue nebst zwei verehrenden Engeln von dems. Meister. — Wandbilder am Aeussern und im Innern von *Piero Chelini* 1444, darstellend die Aufnahme der Kinder in diese Anstalt sowie die Rückgabe an die Aeltern und Entlassung in die Welt. — Eine mit der Tiara geschmückte Misericordia, angeblich von Giottino.

Brüderhaus dello Scalzo, gestiftet 1376, jetzt Besitzthum der Akademie.

Der Orden dello Scalzo (so genannt, weil bei Prozessionen einer der Brüder barfuss das Kruzifix tragen musste) ward im J. 1785 aufgehoben. Vasari bezeichnet die Mitglieder dieser Compagnia als die sogen. Barfüssler zu St. Johannes dem Täufer. Für dieselben malte der junge Andrea Vannucchi (*del Sarto*) mehre Bilder braun in Braun an den Wänden des Säulenumganges ihres Hauses. Nach dem im Archive zu Sta. Maria nuova aufbewahrten Contrakte sollte Andrea zwölf einfarbige Fresken aus dem Täuferleben ausführen und für jedes der grössern Bilder 56 Lire (12⅔ Thaler) und für jedes kleine 21 Lire (5⅔ Thaler) erhalten. Zehn davon hat Andrea ausgeführt, jedoch (da die Brüderschaft reicher an gutem Willen als an Geld war) in sehr verschiedenen Zeiten seiner Kunstübung. Seine frühesten Arbeiten sind hier die Taufe Kristi, die Johannispredigt und die Volkstaufe; unter den spätern Darstellungen ist die letzte und beste die Johannisgeburt, eine einfache, höchst wirksame Zusammenstellung von überaus schönen Gestalten. (Vier Andreasche Oelskizzen zu den Wandbildern im Chiostro dello Scalzo befinden sich in der Münchner Pinakothek, nämlich Zacharias im Tempel opfernd und beim Erscheinen des Engels verstummend, die Begegnung Elisabeths und Mariens, die Johannispredigt und die Herodias mit dem Täuferhaupte.) Andrea's Freunde Franciabigio blieben zwei Darstellungen überlassen: Johannes von den Aeltern gesegnet und in die Wüste ziehend, und dessen erste Begegnung mit dem jungen Jesus. Gestochen sind sämmtliche Johannisfresken (denen sich vier kleine Allegorien: Glaube, Liebe, Hoffnung und Gerechtigkeit zugesellen) von Dietrich Krüger aus Hamburg 1618, von Eredi etc. 1783, endlich 1830 in Florenz unter dem Titel: *Pitture a fresco d'Andrea del Sarto nella Compagnia dello Scalzo incise ed illustrate.*

Paläste.

Noch sieht man zu Florenz die Spuren jener Zeit des Mittelalters, wo bei jeweiliger Schwäche der gesetzlichen Staatsgewalt jeder Einzelne Herr und Herrscher in seinem Hause war, wo Adel und Volk — *i Grandi e il Popolo* — wie in gesonderten Heerlagern innerhalb derselben Ringmauern wohnten, wo — vornehmlich im dreizehnten Jahrhundert — die zahlreichen Adelsfamilien nicht blos einzelne feste Häuser, sondern ganze befestigte Quartiere innehatten, in deren innere Gässchen man nur durch schliessbare Pforten gelangte. In diesen Gassen, dem Albergo einer herrschenden Familie, wohnte ihre Dienerschaft, wohnten ihnen hörige oder ihnen vermiethete oder von ihnen geschützte Leute, die von den Winken der Herren abhingen und die Hausgenossenschaft derselben bildeten. Der eigenthümliche Baustyl, welcher sich aus diesem kriegerischen Geiste entwickelte und als dessen vollkommenster Typus der *Palazzo vecchio*, die alte Burg der Signorie des Volks erscheint, gibt noch heute der schönen Königin unter den Städten Italiens den Karakter eines düstern Ernstes. Man blieb diesem Style getreu, selbst als das Bedürfniss und die Verhältnisse, welche ihn hervorgerufen hatten, nicht mehr vorhanden waren. Diese florentinischen Paläste der Strozzi, Riccardi, Pitti etc., mit ihren kyklopisch übereinandergethürmten Bekleidungen von funfzehn bis zwanzig Fuss langen behauenen Felsenmassen, ihren hoch über dem Erdboden erhabenen Eingängen, haben alle mehr das Aussehn von Vesten und Verliessen als von friedlichen städtischen Herrensitzen. Sie sind wahre Burgpaläste, deren Festigkeit auch ihr Hauptschmuck ist.

Palazzo del Podestà, auch Bargello genannt, erbaut 1250, dient als Justizpalast und ist mit hohem Thurme und mit Gefängnissen versehn. Im Saale des Podestà hatte Giotto die Florenzer Gemeinde in Gestalt eines Richters dargestellt, welcher dasitzt mit dem Scepter in der Rechten und die Tugenden der Festigkeit, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung neben sich hat, während über seinem Haupte die gleichwägende Waage hängt. Im J. 1840 deckte man in der Dispensa (Wirthschaftszimmer) ein grosses Giottisches Wandbild auf, worin das Bildniss Dante's erkannt wurde. Vergl. Kunstblatt 1840, Nr. 103. Einen sehr getreuen Umriss dieses wichtigen Porträts, das von tief eindringender Auffassung zeugt und nur leider durch die 1841 vorgenommene Restauration keineswegs gewonnen hat, lieferte der Stecher Lasinio für Lord Vernons unter Leitung von Seymour Kirkup illustrirte Ausgabe der *Divina Commedia.*

Palazzo vecchio, erbaut 1298 durch den deutschen Baumeister Arnulf (*Arnolfo di Collo*), mit einem im 14. Jahrh. errichteten Thurme, dem Höchsten aller Florenzer Thürme. Wunderbar gross, fehdefroh wie ein Geharnischter steht sie da, diese alte Stadtburg, auf dem durch Niederbrechung der Burgen und Quartiere der zu Ende des 13. Jahrh. vertriebenen ghibellinischen Uberti gewonnenen Platze, der den Namen der *Piazza del Granduca* empfangen. Auf die Zinnen der Vorderseite ist die wundervolle, schlank im Quadrat aufsteigende Thurmsäule gesetzt, die nicht in

der Mitte steht, sondern sich rechterseits wie ein Federbusch auf einem Sturmhute keck und trotzig in die Lüfte schwingt. Auf den Vorstufen am Eingange stehen zwei kolossale Marmorstatuen: der Kraftknabe David mit der Schleuder, eine Jugendarbeit Michelangelo's, und der Kakusbesiegende Herkules, ein minder erfreuliches Werk von Bandinelli. Im ersten Hofe ein Brunnen, auf dessen Schale ein Bronzewerk Andrea Verrocchio's steht: der äusserst schöne geflügelte Knabe mit einem Delfin. Die Arabesken des Cortile von *Marco da Faenza*. Der grosse Saal mit 36 Fresken von *Giorgio Vasari:* Darstellungen aus der Geschichte der Stadt und der Familie Medici, der Krieg der Florentiner gegen Siena und der gegen Pisa. (Die Ausmalung des Salone ward, laut Gaye's Carteggio, im April 1563 in Verding gegeben. Kurze Zeit vorher hatte Vasari dem Herzog Cosmo die Entwürfe für die Wand- und Deckenbilder zugesandt und von ihm folgende karakteristische Antwort erhalten: „*Euer Schreiben vom* 3. *März mit den Entwürfen für den grossen Saal und seine Decke gefällt uns sehr, um so mehr, als die Entstehung und allmälige Vergrösserung des Staats sich in diesem Projekte zeigt. Nur auf zwei Dinge hab' ich Euch für jetzt aufmerksam zu machen, — erstlich dass der Kreis und Beistand der Räthe, den Ihr uns in dem Bilde der Beschliessung des Kriegs gegen Siena zutheilen wollt, unnöthig ist, da wir allein waren; dagegen könntet Ihr die Verschwiegenheit hinstellen und irgend eine andere Tugend, die dasselbe ausdrückt wie die Räthe. Sodann müsset Ihr in einem der Deckenbilder den ganzen Staat zusammen abbilden, um dessen Erweiterung und Erwerbung anzudeuten.*“) In acht Nischen acht antike Statuen aus der römischen Villa Medici. In der Guardaroba des Grossherzogs Fresken von Vasari's Freunde Franz de' Rossi (gen. Salviati) und zwei Schränke mit Elfenbeinarbeiten. In der Kapelle und im anstossenden Zimmer Gemälde von Raffaels Freunde Ridolfo Ghirlandajo. An der Thür des Audienzsaales eingelegte Arbeit von Benedetto da Majano. — Gallerie interessanter Bildnisse, darunter dasjenige Napoleons, das derselbe auf Elba zurückliess.

Zur Linken des „alten Palastes“ steht immitten eines ungeheuren Springbrunnens die grösste Marmorstatue von Florenz: der Neptun mit dem prächtigen Viergespanne von zwei weissmarmornen und zwei buntmarmornen Seepferden, ein Werk des Bart. Ammanati, der in der Bildnerei Schüler des Bandinelli und Jac. Sansovino war. Auf der Einfassung des achteckigen Bassins von buntem Marmor sitzen und liegen Giambologna's erzene Nereiden, Tritonen, Amoretten und Satyrn. Noch etwas weiter links, immitten dieser Hälfte des Platzes, erhebt sich die kolossale erzene Reiterstatue Cosmo's, ersten Grossherzogs von Florenz, der von seinem hohen Kriegsrosse ruhig niederblickt auf seine Schöpfung. Dies von Giambologna herrührende Werk ist einfach in seiner Grösse, das Ross wahr in jeder Bewegung, in jedem Aderschwellen seines Leibes, so recht ein edler friesischer Streithengst, der mit Stolz den reisigen Fürsten trägt.

Diesem Reiterbilde genüber befindet sich der Palast Uguccioni, ein Bauwerk Palladio's, nach Andern von Raffael. So tüchtig dieser Bau ist, so kann er auf diesem Platze doch nicht aufkommen gegen die imponirende Grösse der alten Herrenburg.

Rechts vom Palazzo vecchio liegt vor uns die Perle dieses wundervollen Platzes, die breite lichte Loggia de' Lanzi mit ihren Wunderbögen, von welchen Adolf Stahr sagt, dass sie geschwungen seien wie die Wölbung des schönsten Frauenbusens, oder wie die Braue, welche das dunkle Feuerauge der Zirkassierin überwölbt. Selbst das Marmorbild des Meisters Arcagno, der sie 1375 erbaute, scheint in ernster befriedigter Heiterkeit aus seiner Nische am Säulengange des genüberliegenden Uffizienpalastes zu seinem Werke hinaufzuschauen. Drei Bögen der Lanzenhalle (ehemaligen Aufenthalts der herzoglichen Lanzenknechte) sind dem Platze, ein vierter, unter welchem die donatellische Judith steht, ist dem Palazzo vecchio und den Uffizien zugewandt. An ihrer obern Aussenseite hat die Loggia architektonische Verzierungen und Bildwerke theils noch von der Meisterhand *Arcagno's* selbst, theils von *Jacopo di Pietro*. (Sechs Tugendgestalten nebst der Maria.) In dieser herrlichen Halle stehen frei und offen, mitten im Gewühle des Lebens, umspielt von Kindern, die Meisterwerke der Steinbildnerei und des Erzgusses der altflorentinischen Meister neben den Werken antiker Kunst. Die hinaufführenden Marmorstufen werden nur von zwei Marmorlöwen bewacht, deren einer antik, der andre aber ein Nachgebilde desselben von Flaminio Vacca ist. Da stehen unter den Bögen Donatello's berühmte erzene Judith mit dem Holofernes und Cellini's berühmter Perseus, dessen Guss dem Meister soviel Sorge machte und den er in seinem Lebensbuche so ausführlich beschreibt. Auf der andern Seite hat sich Giambologna mit

seinem Herkules, der den Kentaur bekämpft, und mit der wunderbar ineinandergeschlungenen Gruppe seines Sabinerraubs ein Denkmal gesetzt. Im Hintergrunde der Halle stehen sechs antike weibliche Kolossalstatuen, die sonst die mediceische Villa zu Rom schmückten und als Vestalinnen oder sabinische Priesterinnen betrachtet werden. (Der Jenenser Professor Göttling hält eine dieser Matronenstatuen, welche gewöhnlich die *Dea del Silenzio* genannt wird, für das Bildniss einer germanischen Frau, weil Ausdruck, Kleidung, Haarschmuck und sogar die Form der Schuhe völlig der Beschreibung entsprechen, welche Tacitus in Kap. 17 seiner *Germania* von Armins Gemahlin Thusnelda gibt. Bekanntlich errichtete Tiberius dem Germanicus einen Triumfbogen am Fusse des Kapitols; in einer Nische desselben stand nun, nach Göttlings Vermuthung, dieses Ebenbild der Gattin des Arminius, welche damals mit ihrem dreijährigen in der Gefangenschaft gebornen Sohne Thumelicus im Triumfe aufgeführt ward. Als den vermuthlichen Urheber dieses für uns Deutsche so denkwürdigen Kunstwerkes nennt Göttling den Kleomenes, des Kleomenes Sohn aus Athen, welcher die bekanntlich zu Paris befindliche Bildsäule des Germanicus geschaffen hat.) Daselbst steht aber auch, alle die andern Statuen weit übertreffend, die herrliche „wie ein Gesang Homers uns ergreifende" antike Gruppe des Ajax, der den Leichnam des erschlagenen Patroklos hält.

An die Loggia de' Lanzi und den Palazzo vecchio schliessen sich von beiden Seiten die Flügel des von Vasari herrührenden Prachtbaues der Uffizien an. Sie bilden eine lange breite Strasse, nach dem Arno zu durch einen Verbindungsflügel mit hohem Portale geschlossen. Der mit breiten Marmorquadern gepflasterte Raum zwischen beiden Flügeln gleicht einem langen, oben offenen Saale. In den Nischen der ringsumlaufenden (von Krambuden, Blumenverkäufern, Bücherhändlern etc. wimmelnden) Hallen stehen die überlebensgrossen Marmorstatuen berühmter Florentiner von heutigen Bildnern. Vasari hatte 28 Nischen zu solchem Zweck an den Pfeilern dieses seines besten Bauwerkes angebracht. Indess blieben sie beinahe drei Jahrhunderte hindurch unausgefüllt, bis ein Privatmann, der Buch- und Kupferdrucker Vincenz Batelli, im J. 1835 Unterzeichnungen dafür zu sammeln begann und an die Ausführung der ersten Statuen Hand anlegen liess. Batelli fühlend, allein dem Unternehmen nicht gewachsen zu sein, zog sich später zurück und es trat nun an seine Stelle eine von der Regierung anerkannte Deputation. Aufgestellt sind: Arcagno (vorzügliches Werk von dem wenig bekannten *Niccolò Bazzanti*), Dante (nicht gelungen von *Emilio Demi*), Lorenzo de' Medici detto il Magnifico (mit dem faltenvollen, klugen, feingebildeten Antlitze, von *Gaetano Grazzini*), Lionardo da Vinci (von *Luigi Pampaloni*), Petrarca (von *Leoni*), Benv. Cellini (von *Ulisse Cambi*), Giotto (im Auftrage der Grossherzogin gearbeitet von *Giov. Dupré*, leider genrehaft behandelt), Michelangelo (vorzügliche Arbeit von *Emilio Santarelli*), Boccaccio (von *Fantacchiotti*), Macchiavelli (von *Pozzi*), der Geschichtschreiber Guicciardini (von *L. Castei*), der Anatom Mascagni (von *L. Casini* aus Siena), der Namengeber Amerika's: Amerigo Vespucci (von *Grazzini*), der Vaterlandsvater Cosimo il Vecchio (von *L. Maci*), und in den vier Nischen an der Arnofasade die heldenmüthige Vierzahl: der grosse Ghibelline Farinata degli Uberti, der in jener blutigen Schlacht bei Montaperti an der Arbia mitkämpfte und in der Zusammenkunft zu Empoli dem Vorhaben, Florenz zu zerstören, entgegentrat (Statue von *Pozzi*); Pier Capponi, der dem französischen Könige Karl VIII. die Fetzen des Vertrages, den er der Republik aufdringen wollte, vor die Füsse warf (Statue von *Cambi*); Giovanni de' Medici, der Führer der schwarzen Banden und Vater des ersten Grossherzogs; endlich Francesco Ferruccio, der letzte Feldherr der Florentiner, mit dessen Falle [2. Aug. 1530] die Republik fiel. (Statue von *P. Romanelli.*) Ohne durchweg ausgezeichnete Werke zu sein, erfüllen diese Bildsäulen ihren schönen Zweck, Fiorenza's vergangene Grösse und unvergänglichen Ruhm tagtäglich den Epigonen jener besten oder talentvollsten Toskaner zu predigen. — Im Mittelstockwerke der Uffizien befinden sich die Archive, die Lokale der Gerichtshöfe und Verwaltungsbehörden, die *Biblioteca Magliabecchiana* u. a. m., im obersten Stock aber die weltberühmte Uffiziengallerie mit den Meisterwerken italischer Malerei und den bewunderten Resten antiker Plastik. (S. die besondre Besprechung derselben in dem umfassenden Art. Gallerien.")

Palazzo Pitti, grossherzogliches Residenzschloss auf der Höhe eines grossen, mässig ansteigenden Platzes. Dieser durch einen 1565 erbauten Korridor mit dem Palazzo vecchio verbundene Palast nimmt mit seinen beiden vorspringenden Seitenflügeln eine Breite von dritthalbhundert Schritten ein und macht in der grandiosen Einfachheit seiner schmucklos alla Rustica zu einer Höhe von mehr denn 100 Fuss übereinandergethürmten Felsblockmauern einen wahrhaft imponirenden Eindruck.

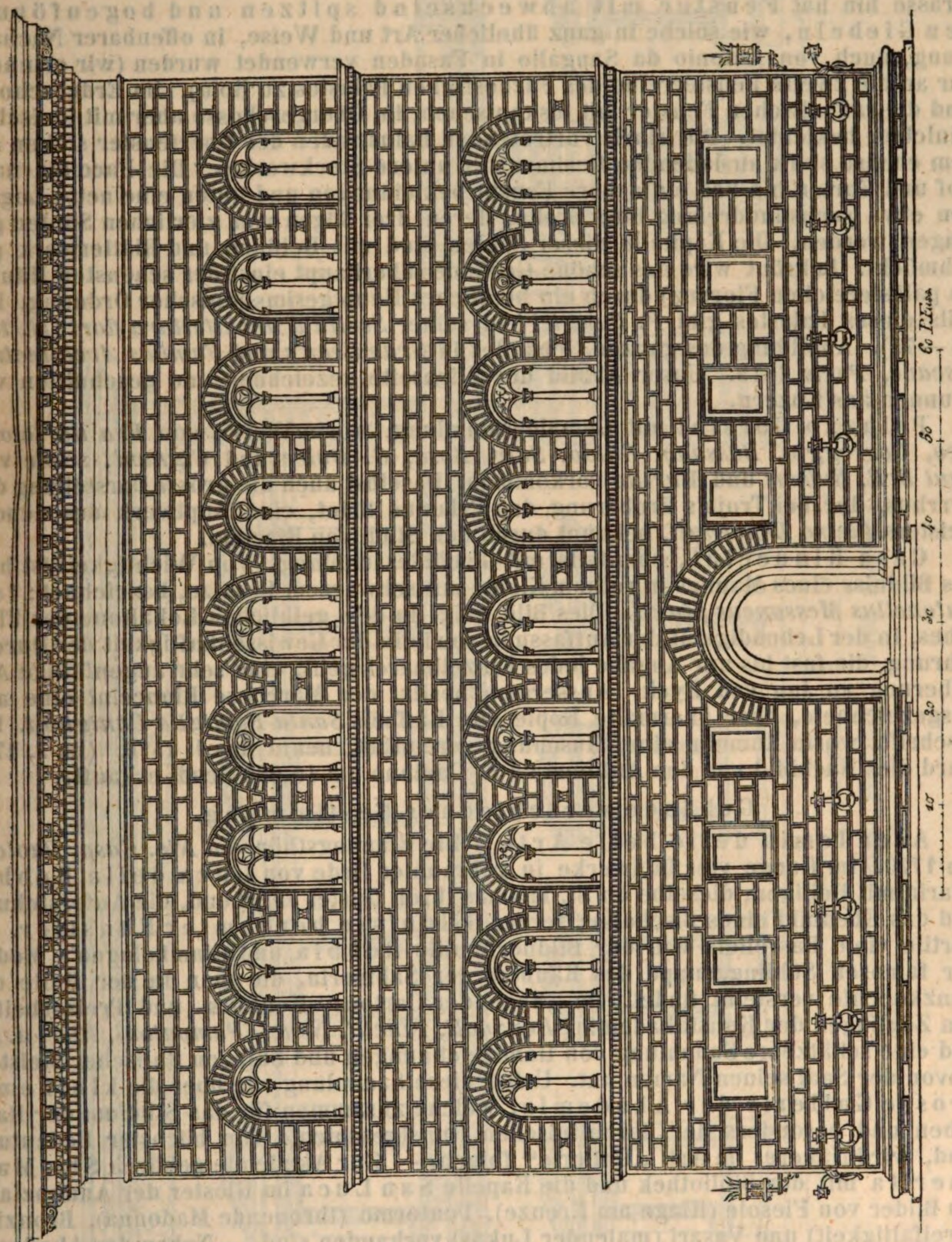
Diese „unregelmässig regelmässigen“, zehn bis zwölf Schritt langen Felsenmassen bilden durch die scheinbare Disharmonie, in welcher sie zu der zierlichen Form des Ganzen stehen, die schönste Harmonie. Der ganze gewaltige Bau gleicht eher einer mittelalterlichen Schutz- und Trutzburg, als einem modernen Residenzpalaste, und versetzt den Beschauer in jene kriegerische Zeit des 15. Jahrh., in welcher ihn ein mächtiger Bürger der Republik, der reiche Gonfaloniere Luca Pitti, durch Filippo Brunelleschi erbauen liess (1440). Unter Cosmo primo ward er 1568 verändert und erweitert durch Bartolommeo Ammanati, der die drei alten Bauordnungen in die drei Stockwerke des Hofes verlegte. (S. das Abbild im Art. „Ammanati.“ Urkunden über Ammanati's Arbeiten im Pittipalaste, im Dome, an der Trinitàbrücke etc. findet man in Gaye's *Carteggio d'Artisti dei Secoli XIV., XV., XVI.*) — Im grossen Saale im Rez de Chaussée alberne Hof-Allegorien von dem *Manozzi* genannten Giovanni di San Giovanni, Schüler Matteo Rosselli's. (Bemerkung verdient hier nur das Fresko, welches die von Lorenzo Magnifico in der Villa di Careggi gehaltene platonische Akademie schildert und die Bildnisse Marsilio's, Pico's da Mirandola und Poliziano's enthält (von *Fr. Furini* etc.). Im obern Stock eine kleine Sammlung von Antiken und die kostbare Gallerie bedeutender Malerwerke, welche mit der Uffiziengallerie und deren berühmter Tribune oder auch schon allein es verdient, dass man ihrentwegen die Pilgerfahrt nach Florenz macht und nicht wegstirbt, ohne diese Herrlichkeiten geschaut zu haben. (Vergl. über die Pittigallerie den umfassenden Art. „Gallerien.“)

Palazzo Riccardi, sonst *Palazzo de' Medici* genannt, unter Cosmo dem Alten durch Michelozzo erbaut. Dies Bauwerk stellt sich unter allen Florenzer Palastbauten als eine der imposantesten Massen heraus und verbindet mit der Solidität, dem Luxus der Construktion und einer fleissigen Architektur zugleich das Verdienst einer geräumigen und bequemen innern Eintheilung. Der Gebrauch der Bossage bietet an diesem Palaste weit mehr Mannichfaltigkeit dar als am Pittipalaste. Kräftige Gesimse theilen die Fasade ab; die daraufruhenden Fenster sind wie bei letzterm bogenförmig und in der Mitte durch eine Säule getheilt. Im Untersatze des Palastes sind in ungleicher Entfernung fünf Bogen angebracht, deren einer das Thor abgibt; die übrigen sind durch „Michelangelo“ mit Fenstereinfassungen ausgefüllt, die Quatremère de Quincy sehr schön nennt, die wir aber sehr nüchtern und zu Michelozzo's Architektur ganz unpassend finden. Bekrönt wird der Palast durch ein weitausladendes konsolengestütztes Hauptgesims. Die Anordnung des Innern stimmt nicht mit dem majestätischen Aeussern; statt eines grossen geräumigen, der Fasade entsprechenden Hofes, wie andre solche Burgpaläste aufweisen, begreift nämlich der Grundriss des Riccardipalastes zwei Höfe von ungleicher Grösse, deren mindest geräumiger gleichwohl der interessanteste ist. Dieser besteht aus einem quadratischen Portikus mit säulengestützten Bogen, worauf das Hauptgestock ruht, über welches sich eine Loggia erhebt, deren Säulen denen des untern Portikus entsprechen. In dieser Säulenhalle Bildwerke von *Donatello*. Die Gallerie mit Deckenfresko von *Giordano*. Die Kapelle mit herrlichen Fresken von Benozzo Gozzoli. (Die Altarnische ist als Rosengarten mit anbetenden Engeln geschmückt, woran sich die Kindanbetung durch die Hirten anschliesst; die drei Hauptwände der Kapelle aber enthalten den köstlichen Zug der herannahenden drei Könige.) — In der *Biblioteca Riccardiana* zwei Diptychen aus den Zeiten des Constantius und des Justinian, eine Handschrift der Minnesinger, ein Reisebericht des Fra Oderigo Frigoli, der im J. 1308 den Orient durchreiste; eine Bilderhandschrift des Virgil aus dem 15. Jahrh. und Galilei's Abhandlung über Kriegsbaukunst. — (Die Benennung des Palastes kommt vom Marchese Riccardi, der ihn 1659 vom Grossherzog Ferdinand II. um 41,000 Scudi erwarb. Jetzt ist er wieder grossherzogl. Besitzthum.)

Palazzo Capponi, angeblich nach der Zeichnung des Malers *Lorenzo di Bicci* erbaut von Niccolò da Uzzano, der um 1460 blühte und dessen Büste (von *Donatello*) hier noch im Innern vorhanden ist. Zum Inventar dieses Palastes gehört der sogen. „Marzocco“, ein antikporfyrener Löwe.

Palazzo Strozzi, in der Nähe der Piazza di Sta. Trinità, 1489 begonnen und bis zum obern Stockwerk aufgeführt von Benedetto da Majano, ausgebaut und mit äusserst schönem Gesimse bekrönt von Simone Pallajuolo, gen. Cronaca (vergl. den Art. über Letztern). Die Fasade dieses Baues, des gepriesensten Meisterwerkes florentinischer Palastarchitektur, ist der Facciata Riccardiana stylverwandt und von unbeschreiblich düsterm Karakter. Der Betrachter fühlt sich wie durch einen Zauberschlag ins italische Mittelalter versetzt, das hier leibhaftig vor ihm steht und mit steinerner Stirn der Zeit entgegentrotzt. Drei Stockwerke sehen wir aufgethürmt aus Lagen facettirter Quadern (*macigni*); jedes Obergestock hat neun Bogenfenster,

die wie beim Riccardi nach mittelalterlichem Principe durch eine Säule mit kleinern Bogen gefüllt sind und auf soliden Gesimsen aufruhen; im Untergestock aber befinden sich acht mit Visiren von dicken Eisenstangen bedeckte Quadratfenster, die gegen die Oberfenster gleichsam als blose Mauerluken erscheinen und überdies streng die Mittellinie des Stocks einhalten. Je vier derselben flankiren die das Erdgeschoss öffnende Bogenthür. Kolossale Eisenringe, die man noch unter jedem dieser Fenster vorfindet, waren einst bestimmt die Fahnen und Banner des Hauses oder die Fackeln



bei festlichen Erleuchtungen zu tragen. An den Ecken des Palastes erblickt man überdies noch die kolossalen „Lanternen“, die ein altes Vorrecht der höchsten Adelsgeschlechter waren und auch vom Staate als Auszeichnung für Verdienste verliehen wurden. (Die Laternenhalter des Strozzipalastes sind Muster ihrer Art und rühren von dem *Caparra* genannten Niccolò Grosso her, einem Zeit- und Kunstgenossen Benedetto's da Majano und Simone Cronaca's.) Unser beifolgendes Abbild der Stirnseite des P. Str. ist gezeichnet und geschnitten von Aloys Brunner. — Unter den Gemälden im Palaste hebt sich nur die sogen. *Puttina di Tiziano* hervor.

Palazzo de' Gondi, Bauwerk aus dem J. 1490 von *Giamberti*, dem Vater des Antonio da Sangallo.

Palazzo Pandolfini, jetzt Besitzthum der Gräfin *Nencini*, in der San Gallostrasse, erbaut nach Raffaels Plane für den Monsignore Giannotto Pandolfini, welcher den Titel „Bischof von Troja" führte und laut Vasari's Bericht ein grosser Freund des Urbinaten war. Zum ausführenden Architekten wählte Raffael den Francesco da Sangallo, nach dessen 1530 erfolgtem Tode dessen Bruder Bastiano den Bau zur Vollendung brachte. Die etwa siebenzig Fuss breite Fasade nach der Strasse hin hat Fenster mit abwechselnd spitzen und bogenförmigen Giebeln, wie solche in ganz ähnlicher Art und Weise, in offenbarer Nachahmung, auch von Antonio da Sangallo in Fasaden verwendet wurden (wir erinnern nur an die zweite Fensterreihe des Farnesischen Palastes zu Rom). Im Erdgeschosse sind die raffaelischen Fenster mit toskanischen, im Obergeschosse aber mit ionischen Säulchen bekleidet. Die stark vortretenden Balustraden der Oberfenster stehen auf dem ebenso stark ausladenden Gesimse des untern Stockwerkes. Die Facciata nach Hof und Garten hin hat einfachere Fensterbekleidungen und unten eine nette Loggia von etwa sechsunddreissig Fuss Breite, deren drei Bögen von zierlichen Säulen getragen werden. Die Kapitelle dieser Säulen sind mit Delfinen und Blätterwerk geschmückt. Bekrönt wird das schöne Gebäude (überhaupt einst der schönsten Häuser im palästereichen Florenz) durch ein herrliches Hauptgesims ionischer Ordnung. Details dieses Palastes gibt *F. Ruggieri* in seiner *Scelta d'Architettura fior.* (*II. tav.* 73—75). Abbildung des ganzen Gebäudes in *Grandjean's* und *Famin's Architecture toscane, Paris* 1815. Unser Abbild der Stirnseite gezeichnet und geschnitten von Brunner aus Luzern.

Palazzo Corsini mit Gemäldesammlung, worin Werke von *Fra Bartolommeo, Correggio, Bassano, Guido, Salv. Rosa, C. Dolce* und *Cignani*, sowie von *Paul Bril, Rubens* und *Murillo* vorkommen. Daselbst auch die grosse Darstellung des Pyrrhus, der bei Troja's Eroberung den Priamus tödet, ein Hauptwerk des neuern Meisters *Pietro Benvenuti*, bekannt durch den Stich von Ricciani.

Casa Rinuccini, ebenfalls mit Gemäldesammlung. Von Wichtigkeit ist hier das Bildniss eines Mannes in rothem Kleide mit schwarzem Besatze, bezeichnet: 1476 *Antonellus Messaneus pinxit.* Dies Bild zeigt in dem gelblichen Lokaltone des Fleisches, in der Lebendigkeit der Auffassung sowie in der Gewissenhaftigkeit der Durchführung, die fast bis zur Angabe jedes Einzelhaares geht, eine sehr augenfällige Annäherung an Jan van Eyck. Ausserdem besitzt der Marchese Rinuccini eine alte ausgezeichnete, aber übermalte Kopie von Raffaels *Santa Famiglia Canigiani.* Die Inschrift, worin Rumohr eine Täuschung vermuthet, nennt das J. 1516. (Im J. 1767 ward dies Nachbild von den Antinori da S. Gaetano um 16,000 Scudi erkauft.)

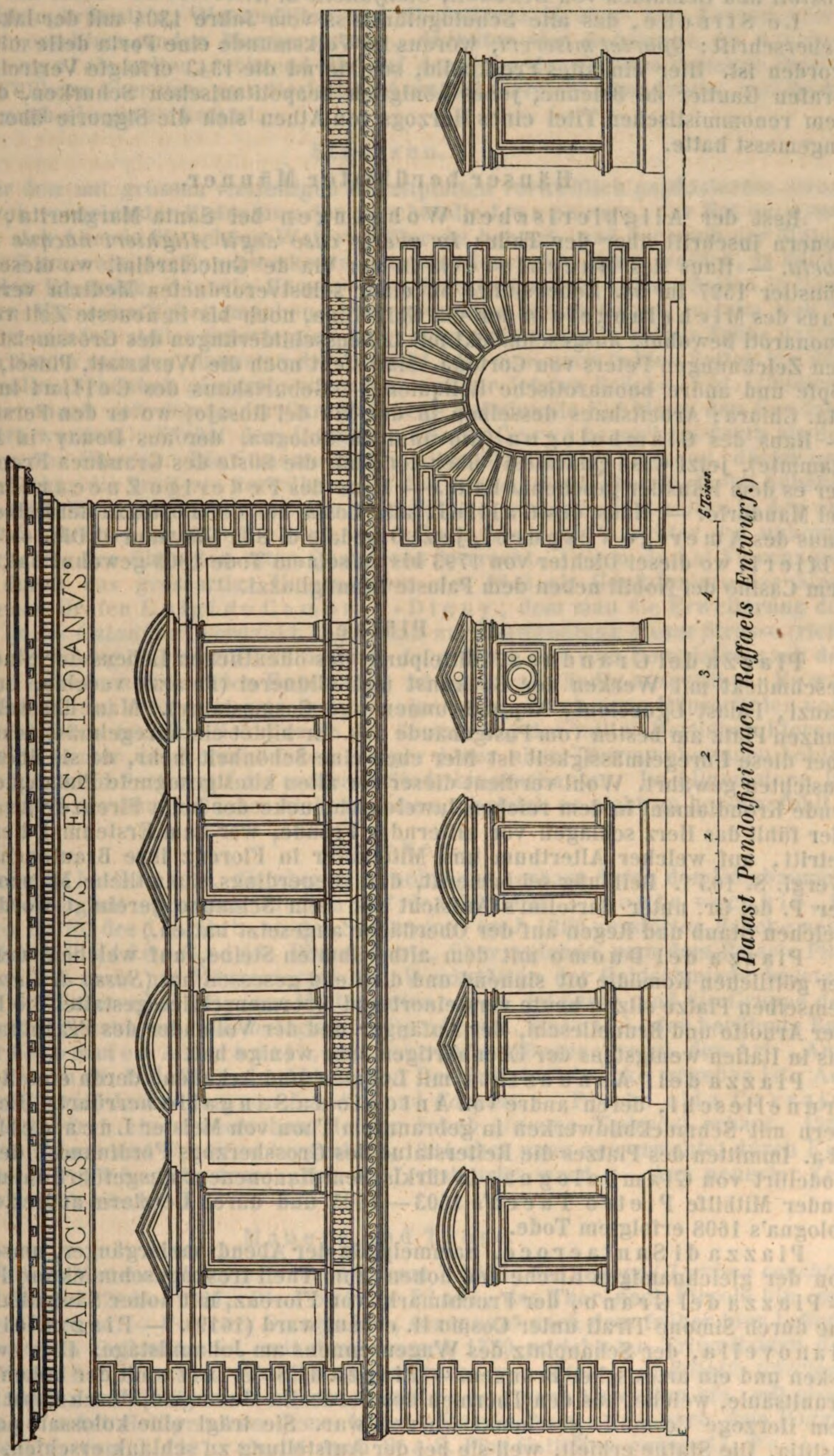
Gebäude verschiedner Bestimmung.

Accademia delle belle Arti.*) Die Eingangsthür von *Nic. Gasp. Paoletti* um 1770. Im Gange vier Bildwerke in gebrannter Erde von Luca della Robbia (Maria mit Heiligen, dieselbe an St. Thomas ihren Gürtel abgebend, die Auferstehung und das Ebenbild eines Bischofs); ferner Bildnisse berühmter Künstler. Im Cortile viele Basreliefs von der Bildnerfamilie Robbia und Giambologna's Modell zur famosen Schlinggruppe des Räubers der Sabinerin, die man in der Halle der Lanzknechte versteint findet. Im „Saale der Cartons" Konkurs- und Preisarbeiten von Zöglingen der Kunstakademie: *Bezzuoli, Finelli, Nenci, Pampaloni, Ricci* u. A., und eine schätzbare Sammlung von Handzeichnungen und Skizzen italischer Meister, wovon der Saal seinen Namen hat. Ueber diese Sammlung wie über die kleine und grosse Gallerie der Akademie, welche zusammen für das Studium der italischen und besonders der florentinischen Kunstgeschichte von höchster Bedeutung sind, wird Näheres im Art. „Gallerie" folgen. — Zur Akademie gehören Sta. Margherita mit der Bibliothek und die Kapelle San Luca im Kloster der Annunziata, wo Bilder von Fiesole (Klage am Kreuze), Pontormo (thronende Madonna), Bronzino (Dreifaltigkeit) und Vasari (malender Lukas) vorhanden sind. — Neben der Akademie befindet sich die für den Grossherzog arbeitende Mosaikfabrik (vergl. den Art. „Florentiner Mosaik.")

Museo fisico mit vierzig Sälen, gegründet vom Grossherzog Leopold,

*) Die Einsetzung einer Akademie der Künste erfolgte schon im Jahre 1563. Vergl. die Schilderung in Vasari's Briefschaften aus jenem Jahre, welche Dr. Gaye in seinem Carteggio inedito d'Artisti veröffentlicht hat. Man wollte damals die Rotonda degli Angeli dem Institute anweisen. Die jetzige (alle Künste und Kunstgewerbe umfassende) Lehranstalt verdankt ihre Begründung dem reformirenden Grossherzoge Peter Leopold (1784) und ihre Erweiterung dessen Nachfolgern.

besonders reich an anatomischen Wachs- und Holzmodellen und an Wachsbildern solcher Pflanzen, die sich nicht in Herbarien aufbewahren lassen. Hier befindet sich



auch das interessante Wachsgebild vom Abbé Lumbo, welches eine getreue Darstellung der Pest gibt.

Tribuna di Galileo, das unter Leopold II. erbaute Museum zur Aufbewahrung der Instrumente des grossen Fysikers, mit der Galileistatue von *Aristodemo Costoli* und Gemälden von *Bezzuoli*, *Cianfanelli* u. A.

Le Stinche, das alte Schuldgefängniss vom Jahre 1304 mit der lakonischen Ueberschrift: *Oportet misereri*, woraus im Volksmunde eine Porta delle miserie geworden ist. Hier ein altes Freskobild, schildernd die 1343 erfolgte Vertreibung des Grafen Gautier de Brienne, jenes königlich neapolitanischen Schurken, der unter dem renommistischen Titel eines Herzogs von Athen sich die Signorie über Florenz angemasst hatte.

Häuser berühmter Männer.

Rest der **Alighierischen Wohnungen** bei Santa Margherita, mit der neuern Inschrift über der Thür: *In queste case degli Alighieri nacque il divino poeta*. — Haus des **Macchiavelli** in der Via de' Guicciardini, wo dieser Staatskünstler 1527 im 58. Lebensjahre an einer selbstverordneten Medizin verstarb. — Haus des **Michelangelo** in der Via Ghibellina, noch bis in neueste Zeit von einem Buonaroti bewohnt, ausgeschmückt mit Lebensschilderungen des Grossmeisters nach den Zeichnungen Peters von Cortona. Man sieht noch die Werkstatt, Pinsel, Farbentöpfe und andre buonarotische Reliquien. — Geburtshaus des **Cellini** in der Via Sta. Chiara; Arbeitshaus desselben in der Via del Rosajo, wo er den Perseus goss. — Haus des **Giambologna** (Giovanni da Bologna, der aus Douay in Flandern stammte), jetzt Casa Quaratesi; über der Thür die Büste des Granduca Francesco I., der es dem Künstler geschenkt hatte. — Haus des **Federigo Zuccaro** in der Via del Mandorlo. — Haus des **Galilei**, alla Costa bei der Fortezza del Belvedere. — Haus des **Amerigo Vespucci**, jetzt Ospedale di San Giovanni di Dio. — Haus des **Alfieri**, wo dieser Dichter von 1793 bis zu seinem Tode 1803 gewohnt hat, genüber dem Casino dei Nobili neben dem Palaste Gianfigliazzi.

Plätze.

Piazza del Granduca, Mittelpunkt des öffentlichen Lebens der Stadt, reich geschmückt mit Werken der Baukunst und Bildnerei (Palazzo vecchio, Loggia dei Lanzi, Palast Uguccioni, Neptunbrunnen und Cosmostatue). Man überschaut den ganzen Platz am besten vom Postgebäude aus. Er bildet ein unregelmässiges Viereck, aber diese Unregelmässigkeit ist hier eben eine Schönheit mehr, da sie überall neue Ansichten gewährt. Wohl verdient dieser vor allen kunstgesegnete Platz „der leuchtende Krondiamant in dem reichen Juwelenschmucke der bella Firenze" zu heissen; hier fühlt das Herz schlagen vor zitternder Freude, wer zum Erstenmal diese Stätte betritt, auf welcher Alterthum und Mittelalter in Florenz ihre Brautnacht feiern. (Vergl. S. 103 f. Beiläufig sei bemerkt, dass neuerdings sämmtliche Marmorstatuen der P. del Gr. unter Bartolini's Aufsicht von dem Schmuze gereinigt worden sind, welchen Staub und Regen auf der Oberfläche angesetzt hatten.)

Piazza del Duomo mit dem altberühmten Steine, auf welchem der Sänger der göttlichen Komödie oft sinnend und dichtend gesessen hat (*Sasso di Dante*). Auf demselben Platze sitzen heute versteinert und übermenschlich gestaltet die Dommeister Arnolfo und Brunelleschi, der Anfänger und der Vollender des Prachtbauwerks, das in Italien wenigstens der Ebenbürtigen sehr wenige hat.

Piazza dell' Annunziata mit Loggien und Arkaden, deren eine Reihe von **Brunelleschi**, deren andre von **Antonio da Sangallo** herrührt. Die des Erstern mit Schmuckbildwerken in gebranntem Thon von Meister **Luca della Robbia**. Immitten des Platzes die Reiterstatue des Grossherzogs Ferdinand I. de' Medici, modellirt von **Giambologna**, in türkischem Kanonenerz ausgeführt unter bedeutender Mithilfe **Pietro Tacca's** 1603—1605 und durch Letztern aufgestellt nach Bologna's 1608 erfolgtem Tode.

Piazza di Santacroce, Sammelplatz der Abendspaziergänger, umschlossen von der gleichnamigen Kirche und hohen (zum Theil freskogeschmückten) Palästen. — **Piazza del Grano**, der Fruchtmarkt von Florenz, mit hoher Säulenhalle, welche durch Simone Tirati unter Cosmo II. erbaut ward (1619). — **Piazza di S. Marianovella**, der Schauplatz des Wagenrennens am Johannistage. Hier zwei Obelisken und ein artesischer Brunnen. — **Piazza di S. Trinità** mit der hohen antiken Granitsäule, welche, aus den Thermen des Caracalla stammend, durch Papst Pius IV. dem Herzoge Cosmo I. geschenkt worden war. Sie trägt eine kolossale porfyrene Justitia. Die Statue erhielt, weil sie bei der Aufstellung zu schlank erschien, ein von der Schulter herabfallendes Bronzegewand. Ihr Meister ist der namhafte Porfyrarbeiter **Francesco del Tadda** (aus der Fiesolaner Bildnerfamilie Ferrucci), dem der

Herzog 1555 ein aus Kräutern destillirtes Wasser mittheilte, wodurch der damit befeuchtete Meisel das Hartgestein völlig bezwingen konnte. — Piazza del Pitti, dahinter das Eden von Florenz: der Garten Boboli mit Lorber- nnd Cypressenalleen, Springbrünnlein, Wasserfällen und überall aus Myrten- und Rosengebüsch weiss hervorschimmernden Marmorstatuen, darunter vier Gefangene als Arbeiten Michelangelo's gelten, während die auf der Höhe des Gartens stehende Riesin, eine ihr Füllhorn über dem paradiesischen Arnothal leerende Abundantia, auf Rechnung Giambologna's kommt.

Strassen.

Unter den mit grossen vielseitigen Granitplatten vortrefflich gepflasterten Strassen ist von vornehmster Bedeutung der prachtvolle Lungarno, der Kai am Arno, auf dem sich Abends die schöne Welt von Florenz bewegt, und der auch der Mittelpunkt des Karnevals, der Feuerwerke und Illuminationen ist. Ernst freilich, ja düster fast ist der Eindruck, den die Häuser- und Palastreihen zu beiden Seiten in ihrer steinernen Massenhaftigkeit machen. Vier gewaltige Steinbrücken, welche sich in mehr oder minder steiler Schwingung ihrer Bögen über den in gelber Trübe dahinflutenden Strom spannen, hemmen die Aussicht, die man nach beiden Seiten hin erst in ihrer vollen Schönheit geniesst, wenn man auf der letzten Brücke steht. (Neuerm Vernehmen nach soll der an der Carrajabrücke aufhörende Kai bis zu den Cascinen fortgeführt werden.) Nächst dem Lungarno ist der Corso bemerkenswerth als der Hippodrom von Florenz. Die Strassen in den alten Stadttheilen sind eng, düster und unregelmässig; die breiteste derselben, die *Via larga*, nicht über funfzehn Schritte breit, und die Höhe und Massigkeit der alten Paläste, welche nicht selten in den abgelegensten Strassen anzutreffen sind, vermehren noch den Karakter des unheimlichen Ernstes, der über den alten Quartieren herrscht. Ungemein hat Florenz gewonnen durch das grossartige Unternehmen des 1843 als Gonfaloniere der Stadt verstorbenen Grafen Luigi de Cambray-Digny, dem man die Erweiterung der sogen. *Via dei Calzajuoli* verdankt. Sein Plan zur Umwandlung dieser Strasse (richtiger des *Corso degli Adimari* und der *Via dei pittori*, der vom Domplatze nach der Piazza del Granduca führenden Engstrasse) ist jetzt vollständig ausgeführt. Es war eine hässlich dunkle Strasse, aus der nun eine helle, durch neue Häuserlinien verjüngte, erstanden ist. Freilich wer an der Bewahrung des mittelalterlichen Florenz hängt, wird immer das Verschwinden einiger jener alten Thurmwohnungen beklagen, die ernst und finster auf die moderne Stadt hinabschauten. Im Allgemeinen ist leider der Styl der neuen Häuser nicht zu loben, obgleich es nicht an bessern fehlt.

Brücken.

Ponte alle Grazie, die oberste Arnobrücke, erbaut durch den Dombaumeister Arnolfo, mit einzelnen Häusern auf den Pfeilern. — Ponte vecchio, in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. an der Stelle einer im J. 1300 zerstörten Brücke neugebaut durch Taddeo Gaddi. Dieser Ponte, über welchen man dem Palaste Pitti zuwandert, ist ganz mit Häusern und den Werkstätten der Goldschmiede besetzt. Am Ende ein Tabernakel mit einer Muttergottes von *A. del Sarto*, und die Gruppe des Herkules und Nessus von *Giambologna*. — Ponte a S. Trinità, der berühmte Bau von Bartolommeo Ammanati, mit sehr flachen Bogen; vergl. den Art. „Ammanati", wozu (B. I. S. 361) ein Abbild der Dreifaltigkeitsbrücke gegeben ist. Auf derselben die vier Jahrzeiten von *Landini* und *Caccini*. — Ponte alla Carraja, zuerst 1218 durch einen deutschen Meister Jakob (*Jacopo Tedesco*) erbaut, 1269 durch Fra Ristoro und Fra Sisto hergestellt, 1334 aber ganz neu errichtet durch Fra Giovanni Brachetti, dessen Bau 1557 restaurirt ward. — Aus neuester Zeit zwei Drahtbrücken.

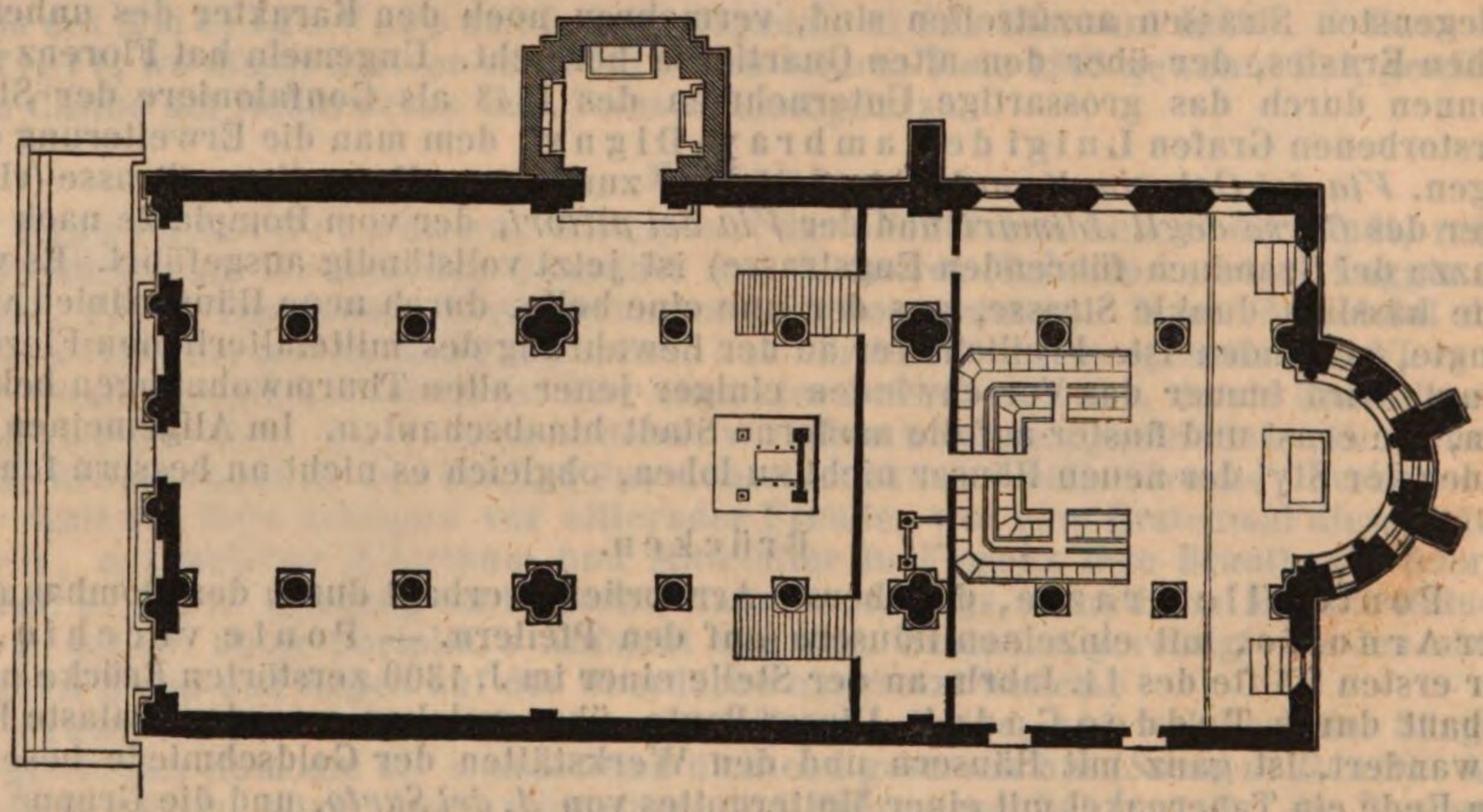
Mauern und Thore.

Die ältern Mauern (*il secondo cerchio*) vom J. 1078; die neuern (*il primo cerchio*) aus den Jahren 1284—1327. Die Porta a Pinti, das Thor nach Fiesole hin, mit sehr alten Fresken. — Porta a Sangallo, sogenannt nach dem früher hier befindlich gewesenen Galluskloster, mit dem grossen 1739 errichteten Triumfbogen des Kaisers Franz I. Im Innern des Thores ein Fresko von *Michele di Ridolfo Ghirlandajo:* Madonna mit Heiligen. Porta della Croce, nach Casentino hin, mit einer Thronmarie nebst Heiligen von dems. Maler. Porta Romana, nach dem Poggio imperiale hin, vom J. 1327. (Sonst auch P. a S. Pier Gattolino genannt). Porta a San Frediano nach Pisa hin, von *Andrea Ugolino da Pisa* um 1330. Porta al Prato vom J. 1284, mit einem Marienfresko von obgenanntem Michele. (Vor diesem

Thore die um die Abendzeit stark besuchten *Cascine,* eine waldartige Gartenanlage mit grossherzoglichem Palaste auf einer vom Arno und Mugnone gebildeten Insel.) Porta a S. Niccolò mit altem Thurme, aus den J. 1324—27. Porta a S. Miniato, ein stets verschlossenes Thor, das seinen Namen von der Klosterkirche hat, die wir sogleich in nähere Betrachtung ziehen.

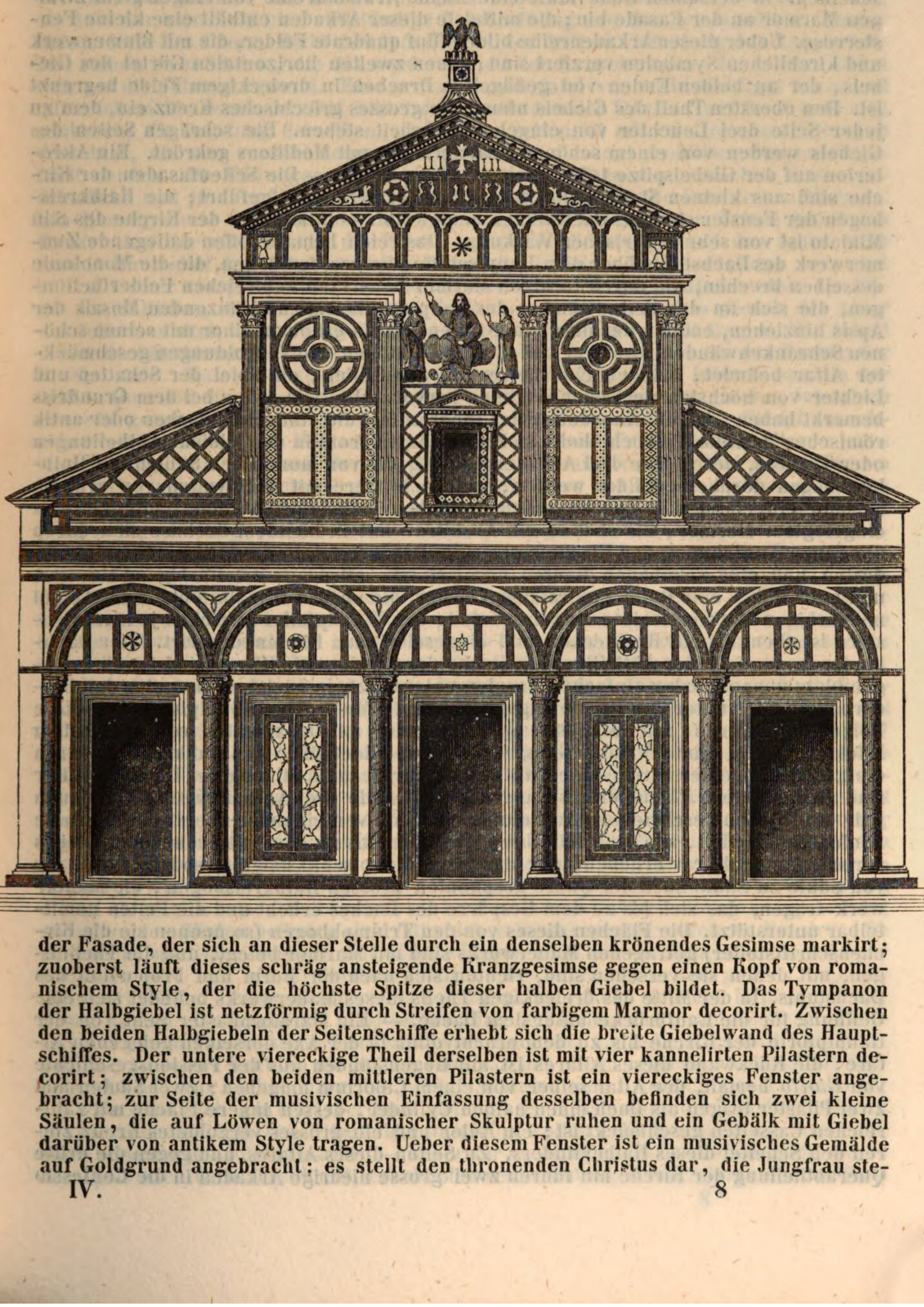
Kirche San Miniato bei Florenz.

Auf den Höhen in der Umgegend von Florenz, in südöstlicher Richtung von demselben, sieht man eine schöne und alte Kirche, die dem heiligen Miniatus geweiht ist, dessen Gebeine in ihr ruhen und der in der Mitte des dritten Jahrhunderts unter Kaiser Decius den Märtyrertod starb. Sie erhebt sich an der Stelle eines Oratoriums, das ursprünglich dem heil. Petrus geweiht war und sich aus sehr alter Zeit herschrieb, da schon im J. 774 eine Kirche die Stelle desselben eingenommen hatte. Karl der Grosse dotirte sie mit vier Häusern und gab ihr den Titel einer Basilika, um das Andenken seiner Gemahlin Hildegard zu ehren. Vasari und Vincenz Borghini sagen, dass im J. 1013 der Bischof von Florenz Hildebrand oder Alibrando (unterstützt vom Kaiser Heinrich II., dem Heiligen, und der Gemahlin desselben, der heil. Kunigunde) diese vom Alter und durch Barbaren zerstörte Kirche gänzlich wiederherstellte, sie mit Mosaiken und kostbaren aus verschiedenen entfernten Gegenden zusammengebrachten Marmorarten ausschmückte und die Benediktiner wieder darin einsetzte, die einst den Kirchendienst bei dem Oratorium und der früheren Kirche versehen und das Kloster während seines Wiederaufbaus verlassen hatten. Sie blieben darin bis zum Jahre 1373, wo sie durch die Mönche vom Oelberg abgelöst wurden, die noch heute die Besitzer des Klosters sind, dasselbe aber nach der Befestigung der Anhöhe,



auf der Kloster und Kirche stehen, verlassen haben. — Der nicht orientirte (mit der Apsis nach Osten gerichtete) Grundriss des Bauwerks, dem der frühere Portikus fehlt, ist in drei Schiffe getheilt; wie die meisten Basiliken schliesst auch diese hinten mit einer halbkreisrunden Apsis, und die Seitenschiffe enden viereckig; aber man bemerkt in diesem Grundrisse einige eigenthümliche Abweichungen, die schon hinreichen würden, diese Kirche in den romanischen Baustyl zu rangiren, wenn nicht andere Details, die wir in der Beschreibung näher kennen lernen werden, auf diesen Schluss führten. Die beiden Säulenreihen, die die Schiffe scheiden, sind jede durch starke aus vier Halbsäulen zusammengesetzte Pfeiler in drei Querabtheilungen oder Travées getheilt, eine Anordnung, die in allen Punkten der in der romanischen Architektur allgemein angenommenen analog ist. Der Grundriss der Apsis bietet an ihrem Anfange eine Vereinigung von Halbsäulen dar, die sich nicht in dem einfachen und ursprünglichen altrömischen Grundriss findet; der mit Säulchen geschmückte Halbzirkel ist eine zweite Neuerung; endlich vollenden die beiden stark vorspringenden Strebepfeiler am Aeusseren des Chores den Unterschied, den man zwischen dem Grundriss dieser Kirche und dem der christlichen Kirchen aus den ersten Jahrhunderten feststellen muss. Die nach Norden gegen Florenz gewendete Fasade bildet mit dem danebenstehenden Kloster ein malerisches Ensemble. Das Kirchengebäude stellt sich unsern Augen mit einer reichen Decoration dar, die die Fasade in mehre gut unterschiedene Abtheilungen sondert. Die erste und ansehnlichste derselben nimmt die

ganze Breite der Kirche ein und enthält fünf grosse Arkaden, zu denen man auf mehren Stufen gelangt. Sechs in der Vorderwand eingemauerte Säulen aus Marmor mit Kapitälen von antiker Form tragen wenig vorspringende Halbkreisbogen mit marmornen Archivolten von sehr gutem Styl. Drei mit breiten Einfassungen versehene Thüren bilden den Eingang zur Kirche; die beiden andern nicht von Thüren durchbrochenen Arkaden sind mit analogen Einfassungen und marmornen Füllungen versehen; der Raum zwischen den Halbkreisbogen wird durch breite grüne Streifen in verschiedene Felder getheilt. Ein Gebälk schliesst nach oben diese untere Etage ab. Darüber folgen zu beiden Seiten die halben Giebel der Seitenschiffe; das nach der Neigung der Dachfläche schräg ansteigende Hauptgesimse derselben stützt sich unten auf den noch über das Gebälk des unteren Stockwerks ein wenig hinaufgeführten Eckpfeiler



der Fasade, der sich an dieser Stelle durch ein denselben krönendes Gesimse markirt; zuoberst läuft dieses schräg ansteigende Kranzgesimse gegen einen Kopf von romanischem Style, der die höchste Spitze dieser halben Giebel bildet. Das Tympanon der Halbgiebel ist netzförmig durch Streifen von farbigem Marmor decorirt. Zwischen den beiden Halbgiebeln der Seitenschiffe erhebt sich die breite Giebelwand des Hauptschiffes. Der untere viereckige Theil derselben ist mit vier kannelirten Pilastern decorirt; zwischen den beiden mittleren Pilastern ist ein viereckiges Fenster angebracht; zur Seite der musivischen Einfassung desselben befinden sich zwei kleine Säulen, die auf Löwen von romanischer Skulptur ruhen und ein Gebälk mit Giebel darüber von antikem Style tragen. Ueber diesem Fenster ist ein musivisches Gemälde auf Goldgrund angebracht: es stellt den thronenden Christus dar, die Jungfrau ste-

hend zu seiner Rechten, und den heiligen Miniatus zu seiner Linken. Die diesem mittleren Theile zur Seite liegenden Zwischenräume zwischen den Pilastern sind eines Theils mit oblongen Feldern ausgefüllt, die von Bändern mit allerlei Flechtwerk decorirt eingefasst werden. Der darüber liegende Theil ist in seiner Mitte von einem kleinen runden Fenster durchbrochen, das mehre concentrische Ringe von farbigem Marmor umgeben. — Ein horizontales Kranzgesimse auf eigenthümlich arrangirtem Architrav der Pilaster scheidet den unteren so eben betrachteten Theil der Giebelwand von dem eigentlichen Giebel oder dem Giebeldreieck, das den Dachstuhl verdeckt. Dasselbe wird gleichsam an den Ecken von zwei Figuren in Halbrelief unterstützt, deren erhobene Arme einen kleinen Balken von musivischem Werk zu tragen scheinen. In derselben Höhe läuft eine kleine Arkadenreihe von eingelegtem farbigen Marmor an der Fasade hin; die mittelste dieser Arkaden enthält eine kleine Fensterrose. Ueber dieser Arkadenreihe bilden fünf quadrate Felder, die mit Blumenwerk und kirchlichen Symbolen verziert sind, einen zweiten horizontalen Gürtel des Giebels, der an beiden Enden von geflügelten Drachen in dreieckigem Felde begrenzt ist. Den obersten Theil des Giebels nimmt ein grosses griechisches Kreuz ein, dem zu jeder Seite drei Leuchter von eingelegter Arbeit stehen. Die schrägen Seiten des Giebels werden von einem schönen Kranzgesimse mit Modillons gekrönt. Ein Akroterion auf der Giebelspitze trägt zuoberst einen Adler. — Die Seitenfasaden der Kirche sind aus kleinen Steinen und ganz ohne Verzierung aufgeführt; die Halbkreisbogen der Fenster sind aus Backsteinen eingewölbt. — Das Innere der Kirche des San Miniato ist von sehr malerischer Wirkung. Das reich bemalte offen daliegende Zimmerwerk des Dachstuhls über dem Hauptschiffe, die grossen Bogen, die die Monotonie desselben brechen, die durch farbigen Marmor bewirkten zahlreichen Feldertheilungen, die sich an den Seitenwänden des Hauptschiffs bis zur glänzenden Mosaik der Apsis hinziehen, endlich der über einer tiefen Krypta erhobene Chor mit seinen schönen Schrankenwänden, vor dem sich ein mit Gemälden und Vergoldungen geschmückter Altar befindet, bringen eine Bewegung der Linien, ein Spiel der Schatten und Lichter von höchst malerischer Wirkung hervor. Wie wir schon bei dem Grundriss bemerkt haben, ist die Anordnung des Inneren fast die einer lateinischen oder antik römischen Basilika, jedoch theilt sich das Längenprofil in drei gleiche Abtheilungen oder Travées, deren jede drei Arkaden enthält, die von monolithen Säulen mit Halbkreisbogen darüber gebildet werden, welche letztere mit Archivolten von grünem Marmor eingefasst werden; zwischen denselben befinden sich Feldertheilungen von eingelegtem Marmor, bis sodann ein Architrav mit krönendem Gesimse sich durch die ganze Ausdehnung der Kirche erstreckt. Darüber folgt eine Attika, die mit Quadraten und eingeschobenen Rauten decorirt ist, alles aus zweifarbigem Marmor, und noch höher eine Reihe zahlreicher Fenster, die ebenso wie alle Felder der Wand mit farbigen Marmorstreifen eingefasst sind; der Wandpfeiler zwischen je zwei Fenstern ist ebenfalls mit Rechtecken und eingeschobenen Rauten decorirt. Vier Dachbinder tragen in jeder Abtheilung die Decke der Kirche. Die Hölzer sind durch reichgebildete doppelte oder einfache Consolen unterstützt, je nachdem sie unter den Binderbalken oder unter den Fetten angebracht sind; Malerei und Skulptur haben diese Hölzer mit Thieren, mit religiösen Sprüchen oder mit Ornamenten von sehr gutem Effekt verziert. Ein schmaler Gang von Bohlen bildet über den Dachbindern durch die ganze Länge der Kirche eine Laufbrücke zur Beaufsichtigung des Daches; Adler sind an der untern Fläche dieses Ganges gemalt. Die drei Abtheilungen, von denen jede die so eben beschriebene Anordnung hat, sind von einander zuerst durch grosse Säulen geschieden, die sich mit ihren Kapitälen bis zu dem mit krönendem Gesims versehenen Architrav erheben, der das ganze Hauptschiff umgibt; sodann durch die von Säule zu Säule nach der Quere gespannten grossen Halbkreisbogen, die Mauerwerk tragen, das sich bis zu dem Gespärre des Daches erhebt und die Fetten unmittelbar unterstützt. Die Flächen dieses von den Triumphbogen (so nennen sie die Kirchenschriftsteller) getragenen Mauerwerks sind mit Marmor belegt, und die Theilungen, mit denen sie versehen sind, richten sich nach der Form und Proportion des Dachstuhls. In der Mitte des dreieckigen Theils dieses Mauerwerks befindet sich eine Oeffnung für die Laufbrücke unter dem Dache. — Ein Marmorpflaster geht von der Hauptpforte der Kirche bis zu dem prachtvollen in der Axe derselben gelegenen Altare; die Rückwand dieses Altares ist mit Gegenständen aus der Passionsgeschichte von *Giotto* bemalt, der Altar selber von einem Ciborium umgeben; zwei Säulen und zwei Pilaster tragen als Dach einen halben Cylinder, dessen innere Fläche mit zahlreichen Cassetten geschmückt ist; ein Adler und ein grosses vergoldetes Kreuz zieren den Scheitel dieses Halbcylinders. Zu Seiten dieses Altares und gegen die dritte Querabtheilung der Kirche hin führen zwei grosse niedrige Arkaden in die Confessio

oder Gruftkirche, zu der man auf sieben Stufen hinabsteigt. Diese Krypta, die erbaut wurde um die Gebeine des heiligen Märtyrers und Schutzpatrons der Kirche aufzunehmen, ist mit grossem Aufwand durch 36 Säulen geschmückt, die das Gewölbe derselben tragen; das wenige Licht, das sie erhält, gibt ihr ein feierliches Dunkel, das zum Gebete einladet. Ueber der Confessio erhebt sich der Fussboden der Kirche um ein Beträchtliches für das Sanctuarium; man ersteigt dasselbe auf zwei breiten, in den Seitenschiffen liegenden Marmortreppen, die eingefasst sind von farbigen Marmorinkrustirungen. Oben gelangt man zuerst in einen schmalen Raum, der durch die ganze Breite der Kirche und vor dem mit Schranken abgeschlossenen Chorraum sich ausdehnt, in dem sich der Ambo oder die Kanzel befindet. Dieser Theil des Baues, der ganz von Marmor und mit Skulpturen und Mosaiken bedeckt ist, ist zu wichtig, als dass wir hier nicht eine vollständige Beschreibung von ihm geben sollten. An der linken Seite des Chors, dicht bei dem Pfeiler der dritten Abtheilung des Hauptschiffes, stehen zwei Säulen, die den vordern Theil der Kanzel tragen, der hintere stützt sich auf die Schrankenwand. Eine grosse Marmortafel von rechtwinkliger Form und mit reichem Simswerk verziert bildet den Fussboden der Kanzel; auf ihr erhebt sich senkrecht die Brüstung derselben, jede ihrer Seiten ist mit zwei reichen Füllungen versehen, die von verschiedenen verzierten und markant profilirten Simsen eingefasst werden. Die Füllungen selbst sind mit einem schönen musivischen Muster geschmückt und in ihrer Mitte erhebt sich in Relief eine schöne Rosette von Marmor. Ein Kranzgesimse mit Modillons auf einem musivisch verzierten Friese krönt das Ganze. Auf der mit der Axe der Kirche parallelen Brüstungswand des Ambo sieht man in Hautrelief drei Attribute der Evangelisten in folgender Anordnung: zuunterst ruht auf einer vorspringenden Console der Löwe des Markus; auf ihm steht der Engel des Matthäus, der ein Kapitäl zum Kopfschmuck hat, auf dem wieder der Adler des Johannes sitzt, dessen ausgebreitete Flügel das Evangelienpult tragen. Die Arbeit dieser drei Embleme zeigt romanischen Styl, wie Alles, was man an der Fasade der Kirche sieht. Man ersteigt die Kanzel auf einer in dem ersten Intercolumnium der dritten Querabtheilung gelegenen Treppe. — Die Scheidewand des Chores, lateinisch *cancelli* genannt, dehnt sich auch noch bis in die Nebenschiffe aus. Sie ist ausnehmend reich gebildet, von Marmor und in grosse quadrate Felder getheilt, deren jedes vier Füllungen hat, die mit den mannichfaltigsten und für jedes Feld verschiedenen Figuren ausgeschmückt eine Vereinigung von Skulptur und Mosaik darbieten, die von der schönsten Wirkung ist. Der Fries dieser Schrankenwand zeigt zahlreiche componirte Thierbildungen auf, die man als die Anfänge florentinischer Mosaik betrachten kann. Hinter diesen Cancellen befinden sich die mit eben so grosser Kunst gearbeiteten Stühle der Geistlichkeit. Mit der Scheidewand des Chores beginnt die dritte Querabtheilung der Kirche, die sich von den beiden übrigen durch kurze und dicke Säulen, die die Arkadenbogen stützen, sehr unterscheidet. Diese kurzen und dicken Säulen entstehen durch die hier bedeutende Erhebung des Bodens, welche zu den Eigenthümlichkeiten der Kirchen romanischen Styles gehört.

Den Fussboden des Sanctuariums findet man aus kostbaren Marmorarten zusammengesetzt; er besteht aus verschiedenfarbigen Tafeln, von denen einige mit Arabesken verziert sind; eine darin befindliche Inschrift mit der Jahreszahl 1207 zeigt die Zeit der Herstellung dieses Fussbodens an. Im Hintergrunde des Chores führen zwei Stufen zu dem Hauptaltar, der über dem Grabe des heiligen Miniatus in der Gruftkirche aufgestellt ist; hinter dem Altare bildet die Apsis den Schluss der Kirche. In diesem hintersten Theile des Sanctuariums hat man alle Pracht der Decoration vereinigt; eine halbkreisrunde Bank zum Sitz für den Clerus nimmt den untersten Raum der Apsiswand ein; darüber erheben sich sechs halbe Säulen von kostbarem Marmor, welche Bogen mit einer Archivolteneinfassung tragen. In den von diesen eingeschlossenen Halbkreisen sind verschiedene Feldertheilungen angebracht; zwischen den Säulen befinden sich mit reichen Einfassungen versehene Fenster, die aber nicht mit Glas, sondern mit dünnen Tafeln eines durchscheinenden Steines geschlossen sind und ein mysteriöses Licht um den Altar und in dem ganzen Sanctuarium verbreiten. Ueber dieser reichen Architektur erhebt sich die Halbkuppel der Apsis, die mit einem schönen musivischen Bilde auf Goldgrund geschmückt ist: Christus auf einem Throne sitzend mit erhobener Rechten, die linke Hand hält das Evangelium; zu seiner Rechten die heilige Jungfrau mit einem schönen Ausdruck mütterlicher Liebe, zur Linken aber der heilige Miniatus eine Krone Christo darreichend, die wahrscheinlich sein Märtyrerthum andeutet (es müsste denn der Künstler dadurch auf die unbeglaubigte Tradition haben anspielen wollen, die den Heiligen zum Sohn eines armenischen Königs macht). — Ueber der Archivolte, die das Halbkuppelgewölbe der Apsis nach vorn abschliesst, erhebt sich senkrecht die Mauer, deren oberer Theil

die Dachfetten unterstützt und nach der Neigung der Dachflächen abgeschrägt ist. Die Wandfläche derselben ist eben so decorirt wie die über den Triumfbogen. Ueber dem Dachfirste trägt diese Mauer ein kleines Glockenthürmchen, das nur aus einem Bogen über zwei schmalen Pfeilern besteht, eine in Italien sehr häufig angewendete Construktion, um darin Glocken von geringem Gewichte aufzuhängen. Ein moderner nicht weit von der Apsis aufgeführter Thurm dient dazu, die Gläubigen von ferne zu den seltenen Festlichkeiten einzuladen, die in der jetzt fast verlassenen Kirche des heiligen Miniatus gefeiert werden.

Die Seitenschiffe haben keine Apsiden, sondern enden mit graden Mauern, welche Fenster haben, eines an jeder Seite; darunter sind Nebenaltäre aufgestellt. Das Seitenschiff zur Linken des Eingangs hat auf seiner Längenwand drei Fenster, die den drei Arkaden des Chores gegenüber liegen. In dem Seitenschiff zur Rechten hat man zwei Thüren angebracht, eine derselben führt zum Kloster, die andere in die Sakristei. Zwischen diesen beiden Thüren sieht man noch die Reste einer byzantinischen Malerei, die den heiligen Miniatus darstellt; weiter davon und jenseit der Schrankenwand des Chores schmücken in der Höhe der grossen Treppe, die vom Chor in das westliche Seitenschiff führt, Fresken von demselben Style die Wand; auf dem vor der Scheidewand des Chores stehenden Pfeiler hat man in einem Spitzbogen eine Heilige mit einem Blumenstrauss in der Hand gemalt, noch weiter unter dem Halbkreisbogen sieht man einen Christus und mehre Heilige, deren Köpfe und Gewänder von ziemlich gutem Charakter sind. Unter diesen Gemälden befindet sich zwischen der Treppe des Chores und der Seitenmauer der Kirche ein Eingang in die Gruftkirche, eine Anordnung, die sich in dem andern Seitenschiffe wiederholt. — Die Sakristei, die im Spitzbogenstyl erbaut ist, wurde auf Kosten Benedetto's von Nerozzo gegen das J. 1380 errichtet. Kurze Zeit nach ihrer Vollendung liess Jakob, der Abt des Klosters, sie durch *Spinello Aretino* mit Gemälden schmücken, die sehr merkwürdig sind; sie stellen sechzehn Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt dar. Vasari meint, dass dieser Maler hinsichtlich des Kolorits Giotto übertroffen und in allem Uebrigen ihn erreicht habe. — In dem gegen Osten gelegenen Seitenschiffe und am Anfange der zweiten Querabtheilung der Kirche sieht man die prachtvolle Grabkapelle des Kardinals Jakob von Portugal, der in einem Alter von 36 Jahren zu Florenz starb. Vasari theilt uns mit, dass dieses Mausoleum durch Antonio Gambarelli, genannt *Rossellino*, ausgeführt wurde, und setzt hinzu, dass man nichts Schöneres, was Zeichnung und Ausführung betrifft, sich denken könne. Die Kapelle ist mit der grössten Pracht dekorirt; man hat darin die kostbarsten Marmorarten vereinigt. *Luca della Robbia* wurde beauftragt mit Hilfe seiner Brüder Ottaviano und Agostino die Kuppel zu schmücken; er bildete auf ihr die vier Evangelisten und den heiligen Geist. Vasari spendet dieser Arbeit in dem Leben des Luca grosse Lobsprüche. Das Altargemälde, das heute in der Gallerie von Florenz aufgestellt ist, wurde durch Antonio del Pollajuolo gemalt, und stellt den heil. Jakob, den heil. Vincenz und den heil. Anastasius dar. — Der Baumeister der Kirche des San Miniato ist unbekannt. Dies Gebäude ist eins der interessantesten Italiens aus dem Mittelalter, indem man in ihm einen geschickt und schonend behandelten Uebergang aus der lateinischen Basilika in den romanischen Styl gewahrt, welcher zur Zeit der Erbauung desselben schon in einem Theile von Europa herrschend geworden war; es beweist überdies, dass die Florentiner, die immer für die antike Kunst eine Vorliebe hegten, in Bezug auf diese romanische Architektur sich eben so zurückgezogen verhielten wie später, als der Spitzbogenstyl die Stelle einnahm, die der romanische vor ihm eingenommen hatte. Desshalb sieht man in dieser Kirche früher als bei jedem andern Gebäude den Keim der Wiedergeburt der antiken Architektur in Toscana. (Nach Lenoirs Mittheilungen in Gailhabauds Denkm. der Bauk. Vergl. noch H. Gally-Knights *ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the fiftheenth century*.)

Der Hügel, worauf die Kirche steht und nach der er benannt wird, ist kriegsgeschichtlich berühmt durch die Buonarotischen Bastionen, welche während der Belagerung von 1530 so glorreich Widerstand leisteten. Buonaroti hatte sich durch diese Befestigungen so hohen Ruhm erworben, dass ihm der Papst die Fortführung der Bastionen des Borgo zu Rom übertrug, deren Bau der äusserst tüchtige Antonio da Sangallo wacker begonnen, aber in Folge von Intriken im Stiche gelassen hatte.

Abtei Salvi.

Das Kloster S. Salvi bei Fl., vor der Porta di Santacroce, besitzt in seinem Refettorio ein bedeutendes Wandgemälde von Andrea del Sarto. Es ist eine in die spätere Zeit des Meisters (1526—27) fallende Abendmahlsdarstellung, angeordnet in

der seit Lionardo gewöhnlichen Weise, aber eigenthümlich in der Gruppeneintheilung und mit schöner Karakteristik der einzelnen Gestalten.

Bergstädtchen Fiesole.

Von Florenz aus führt der Weg dahin durch das Sangallothor. Ein Zickzack von hochummauerten Gartenwegen führt höher und höher hinauf zu den Bergzügen, welche das Thal von Florenz begrenzen. Auf der Höhe links ein Kloster mit offenen Loggien, und hoch oben wie ein Adlerhorst das uralte Fiesole (*Faesulae*), dem Florenz seinen Ursprung verdankt. Gegründet ward die auf der Nordseite des Arnothals thronende Stadt durch die Etrusker, zu deren Zwölfstädten sie gerechnet wird. Fäsulä (bei Polybius ἡ *Φαισόλα*) hatte einen Umfang von 8500 Fuss, wie nach den Resten der tuskischen Ummauerung zu schliessen ist. In der Römerzeit ward es Veteranenkolonie (durch Sulla) und diente als Waffenplatz dem Verschwörer Catilina. Von dem Amfitheater, das hier die Römer anlegten, zeugen noch Reste. Auch haben sich 15 ionische Säulen von einem Bacchustempel erhalten; dieselben waren der im 6. Jahrh. gegründeten Kirche S. Alessandro einverleibt worden und stützen noch, als verschont gebliebenes Inventar der alten, die nunmehr völlig erneuerte Kirche. Als bescheidener Zeuge des mittelalterlichen Fiesole stellt sich der Dom S. Pietro e Romulo heraus; derselbe ward im J. 1028 durch den Bischof Jakob erbaut, welcher wie es scheint aus Baierland stammte, da er als *Jacopo Bavaro* bezeichnet wird. Im Innern ein Marienbild aus dem 14. Jahrh. und Bildwerke von Mino da Fiesole aus der Neige des 15. Jahrh. Zu beachten ist übrigens die Unterkirche des Domes im Betreff ihrer merkwürdigen Säulen. Im Dominikanerkloster, in welches Guido di Pietro 1407 als Fra Giovanni eintrat und woraus derselbe 1409 mit sämmtlichen Brüdern auszog, finden sich noch Fresken dieses Frömmsten aller Frommaler, welchem die Stadt den durch ihn erst weltberühmt gewordnen Namen Fiesole geliehen hat. (Fra Giovanni Angelico war nicht aus F. selbst gebürtig, dagegen entstammten dem Städtchen ausgezeichnete Bildhauer wie Mino, Andrea Ferrucci u. A.; vergl. den Art. „Fiesolaner Meister.“) In der Klosterkirche auch ein Bild von *Lorenzo di Credi:* eine Kristustaufe. Ferner in S. Girolamo eine Muttergottes mit Heiligen vom *Fra Giov. da Fiesole.* — Schöner Klostergarten der Kapuziner, von dessen Terrasse man das schönste Panorama Oberitaliens vor sich ausgebreitet sieht. Florenz mit der hochragenden Domkuppel und dem schlanken Thurme des Palazzo vecchio erscheint von dieser Höhe herab gesehen selber nur als eine grosse Rose in dem Prachtbouquet von Gärten, Villen und Weinbergen, welches aus der grünen Schale des herrlichen Arnothales emporquillt.

Florenzer Galleriewerke, s. den Art. *Gallerien.*

Florenzer Meister älterer und jüngerer Zeit, s. den Art. *Italische Kunst.*

Florenzer Tribune, s. den Art. *Gallerie der Uffizien.*

Florian, *Florianus,* ein römischer Soldat, der es bis zum *Princeps officii* brachte und sich während der Diokletianischen Kristenverfolgung in Istrien selbst als Kristusbekenner angab. Seinem Geständniss folgten grosse Martern, wobei er sich freiwillig erbot durch Feuer zu gehen. Er bestand diese Probe und wurde darauf ertränkt, nach Andern enthauptet. Man verehrt ihn als Schutzheiligen gegen Feuersbrünste, weil er einmal einen grossen Brand mit einem einzigen Kübel Wasser gelöscht haben soll. Ganz Oesterreich und die Stadt Bologna verehren in ihm ihren besondern Protektor. — Kunstwerke. Florianstatue vom Venezianer Bonasuto (um 1393) an der Fasade von San Petronio zu Bologna; St. Florian, schlanke Gestalt in Rüstung, das brennende Haus neben sich habend, und St. Floriana (eine erdichtete Heilige) mit vorgestrecktem Leibe, auf den Händen ein brennendes Haus haltend, — verdienstliche Schnitzstatuen mit lebendigen Köpfen von Fritz Herlin (Altarschrein im Chorumgange der Dinkelsbühler Georgenkirche); der Feuerheilige, Aussenbild eines Altarflügels von Barthel Zeitblom aus dem J. 1473 in der Samml. des Oberprokurators Abel zu Stuttgart (schöner Kopf); St. Florian die Feuersbrunst löschend, — Holzschnitt von Wolfgang Hauber, einem Schüler Altdorfers; Enthauptung St. Florians, — Gemälde von Antonio Gionima, einem Schüler des Crespi-Spagnuolo, Stich von Lodovico Mattioli (oben gerundetes Blatt); Marter St. Florians zu Laureacum: der Heilige wird zu Lorch über die Brücke in die Enns gestürzt, — Freskobild auf Goldgrund von Josef und Daniel Sutter in der Bonifazkirche Münchens. Das jüngste Gemälde aus der Florianslegende hat man von Josef Binder in Wien, der es für Salzburg arbeitete. Die Darstellung betrifft den poetischen Schluss der Sage. Nachdem der Heilige in den Wellen der Enns sein Grab gefunden, ward sein Leichnam vom Flusse ans Land geworfen, wo ihn ein Adler so lange bewachte, bis die

heil. Valeriana ihn begrub. Man sieht im Vorgrunde die Floriansleiche und im Hintergrunde die mit ihren Gefährten zum Begräbniss heranschiffende Heilige.

Floriane, *Floriana*, eine wahrscheinlich erfundene Heilige, die vielleicht mit der ebenfalls unsichern Valeriana identisch ist. Man findet sie wie eine Patronin gegen Feuersgefahr nebst dem heil. Florian und der heil. Rosalie dargestellt in dem statuarischen Schnitzwerke eines Herlinschen Altarschreins. (S. vor. Art.)

Floris, Frans, s. den Art. „Niederländische Kunst."

Flötenbläser; mehre berühmte antike Darstellungen s. im Art. Faun S. 6—8.

Flötner, Peter, ein ausgezeichneter Nürnberger Bildschnitzer, gest. 1546. Er war „gewaltig in kleinen Dingen", in allerlei artigen Schnitzwerken in Alabaster, Holz etc. Neudörffer erzählt von ihm: „*er machte aber und schnid an einen Kirschenkern* 113 *verenderliche Angesichter von Manns- und Weibspersohnen, er schnid auch an die Corallen-Zinken Thierlein und Müschelein, als wären sie daran gewachsen.*" — Einige Flachbilder Flötners sieht man noch bei Hrn. Hertel zu Nürnberg, namentlich mehre tanzende Genien, welche gar reizend sind; ferner eine Tafel, wo Gott Vater den Adam entschlummern lässt, um aus dessen Rippe die Eva zu bilden (im Hintergrunde führt er die Eva dem Adam zu); dann eine Tafel mit Lot und dessen Töchtern in der Höhle; endlich verschiedene Bildungen: Genien, weibliche Figuren, Zierwerke etc. — In der kön. Samml. zu Berlin ist von ihm eine in Alabaster hoch geschnitzte Kleopatra vom J. 1532, eine zierlich nackte Gestalt, auf die ihr den Tod bringen sollende Schlange tretend, mit der Rechten sich auf einen Pfeiler stützend, mit der Linken ein Gewand emporhebend. Die Auffassung der weiblichen Körperformen lässt eine Einwirkung italischer Formenbildung nicht verkennen; auch im Gewandwesen gesellt sich dem heimischen Style schon ein freieres Element bei. Die Körperverhältnisse sind eigenthümlich schlank und leicht, dabei aber in edler Weise und mit feinem Naturgefühl durchgebildet. Die geistreiche lebensvolle Auffassung des Moments hat dem Künstler Anlass zu einer anziehenden Entwickelung der Formen gegeben. Noch hat die Schlange den tödlichen Stich nicht gethan, aber schon ist das schöne Weib von der Ahnung des bevorstehenden Schmerzes erfüllt. Zaghaft auf die Schlange tretend, beugt sich Kleopatra, einer Stütze bedürfend, zum Pfeiler, indem sie mit verhaltenem Athem die Schultern leis emporzieht und das Haupt in den Nacken sinken lässt. In den Haaren, die gelöst zu beiden Seiten niederfallen, bemerkt man die Reste von Vergoldung. An einer kleinen Stelle des Körpers hat leider eine rohe Ueberarbeitung stattgefunden. Der Pfeiler ist reich mit feinen Reliefzierden italischen Styles versehn. In seiner Mitte ist ein röthliches Marmortäfelchen eingelassen, worauf ausser dem Namen Kleopatra und dem Datum 1532 auch die Chiffre Peter Flötners (*P. F.*) eingeritzt ist. (Dieses schätzbare alabasterne Hochrelief ist aufgelegt auf eine schwarze Schiefertafel. Höhe 10 Zoll, Breite 7 Zoll.) — Vieles arbeitete Flötner für Goldschmiede zum Treiben und Giessen; besonders war es der damals namhafte Jakob Hoffmann, welcher einen grossen Theil Flötnerscher Arbeiten kaufte. So schnitzte Fl. für den Silberschmied Melchior Bayr, der für den Polenkönig Siegmund eine silberne Altartafel zu liefern hatte, auch die Holzfiguren, welche Pankraz Labenwolf in Messing goss, worüber das Silber getrieben ward. — Einige lassen Fl. auch im Formschnitt thätig sein; doch wird dafür keine andre Gewähr beigebracht als die auf Ornament-Holzschnitten jener Zeit vorkommende Signatur *P. F.* (Folge von 40 Bl. mit Ornamenten aus dem J. 1546, gedruckt in Zürich 1549 bei Rudolf Wyssenbach dem Formschneider. Folge architektonischer Abbildungen unter dem Titel: *Wunderbarliche köstliche Gemält — mancherley schönen gebauwen.* In Folio. Zürich 1561.) — Noch sind braun getuschte Federzeichnungen Flötners vorhanden; drei solche bewahrt das kön. Kupferstichkabinet zu Berlin: zwei sehr schöne Orgelentwürfe und einen mit höchst edel und fein gezeichneten arabeskischen Figürchen gezierten Lehnsessel.

Flucht, ein Kunstwort unsrer altvaterländischen Baukunst, welches eine grade, horizontale Linie bezeichnet.

Flucht Attila's vor der Erscheinung zweier Apostel. 1) Wandgemälde von *Raffael* im Vatikan; gestochen durch Anderloni 1837, ferner durch Aquila, Banzo, Bernard, Colignon, Giangiacomo (1809 im Umriss), Mochetti und Volpato. 2) Berühmtes Relief von *Alessandro Algardi* am Altar des h. Leo in der Peterskirche zu Rom. Das Modell zu diesem Bildwerke, in Holz gearbeitet und mit vergoldeter Wachsmasse überzogen, befindet sich im Dresdener Museum.

Flucht der Bianca Capello, geschätztes Gemälde von *Louis Ducis,* welches durch Jean Marie Leroux gestochen ist.

Flucht der Cloelia. Die Römerin Clölia, albanischer Herkunft, war mit andern Jungfrauen dem vor Rom gelagerten Könige Porsenna als Geissel übergeben worden,

entkam aber zu den Ihrigen, indem sie an der Spitze ihrer Gefährtinnen den Tiberstrom durchschwamm. Von den Römern dem Porsenna zurückgeschickt, wurde sie nicht nur selbst von diesem freigegeben, sondern erhielt auch die Erlaubniss, einen Theil der Geisseln mit sich zu nehmen, worauf sie edelklug die Minderjährigen als diejenigen, welche am meisten der Misshandlung ausgesetzt wären, erwählte. Eine Sage setzte hinzu, dass die Jungfrauen, als sie dem Porsenna zurückgebracht wurden, in einen Hinterhalt des Tarquinius gerathen seien, wobei Valeria, des Poplicola Tochter, ins Lager Porsenna's entkommen und Retterin der Uebrigen geworden sei. Porsenna soll hierauf die schönen Geisseln den Römern zurückgegeben und die Clölia überdies mit einem prächtig geschmückten Pferd beschenkt haben. Aus diesem Grunde behaupten einige Geschichtschreiber, dass Clölia zu Ross über den Strom geflüchtet sei. Man setzte dieser Heroine ein Denkmal auf der *Via sacra* und stellte sie hier reitend dar. Noch in den Zeiten Seneca's und Plutarchs war dieses Ehrenbild der ritterlichen Donna zu sehen. Im Verlaufe der Zeit war indess die Tradition hierüber schwankend geworden, denn Manche sahen in der Reiterin nicht die Clölia, sondern die Valeria, und brachten die That der Erstern gradezu auf Rechnung der Letztern. Man stützte sich dabei auf einen Bericht des Annius Fecialis, wonach Valeria allein über die Tiber geschwommen und entkommen sein sollte, während die andern Dirnen beim Ueberfall des Tarquinius den Tod gefunden hätten. — Clölia's und ihrer Gefährtinnen Flucht aus Porsenna's Lager ist durch die neuere Kunst mehrfach zur Darstellung gekommen. Wir erinnern nur an die sehr reiche Composition von *Giulio Romano* (bekannt durch ein altes vorzügliches Blatt ohne Stechernamen, das in B. Moro's Art radirt ist und von Bartsch der Schule von Fontainebleau beigelegt wird) und an das grosse Gemälde von *Abraham Diepenbeek* im Berliner Museum. Ein Blättchen von *Georg Pencz* schildert den Porsenna, wie er Clöliens Flucht vernimmt.

Flucht des Darius oder der Sieg Alexanders des Grossen in der Hauptschlacht bei Issos. Hauptbild von *Albrecht Altdorfer* in der Münchner Pinakothek. Das berühmte antike Mosaik, welches man in Pompeji aufgefunden und ins Neapler Museum gebracht hat, schildert zwar das völlige Erliegen der Perser, aber ein so mannhaftes, dass die Hauptandeutung der Flucht nur durch den ein muthiges Ross herbeiführenden Trabanten geschieht, welcher damit dem ins ärgste Getümmel gerathenen König das Mittel zum leichtern Entkommen zuführt.

Flucht des sogen. Herzogs von Athen (Vertreibung des Tyrannen von Florenz im J. 1343, nämlich des als Abenteurer und Kreatur des Neapler Hofes berüchtigten Grafen Gautier de Brienne). Altes Gemälde in den Stinche zu Florenz.

Flucht der Maria de' Medici, der berüchtigten Königin von Frankreich. Ihr Sohn, Louis XIII., hatte sie nach Blois verwiesen, doch entschlüpfte die Mutterschlange dem Schloss und Staatsgefängniss unter Fürsorge des Herzogs von Epernon. *Rubens*, der dem ganzen Schandregiment jener Zeit die glänzendsten Lobreden malte, hat auch die Fluchtscene zu schildern nicht vergessen. Es ist das siebzehnte unter den 21 grossen Bildern, aus welchen die von Rubens' Pinsel geschriebene „Mediceische Mariade" besteht (im Pariser Museum). Der Genius des Ueberflusses oder ein überflüssiger Genius leuchtet mit der Fackel voran; Pallas deckt den Rücken der Königin und über die Entschlüpfte, welche der Herzog in eilender Sorge mit seiner rettenden Begleitschaft empfängt, breitet die Nacht ihren Schleier aus.

Flucht der Valeria, s. „Flucht der Clölia."

Fluchtbilder nennt man vornehmlich die Darstellungen der vor dem Kindermörder Herodes nach Aegypten entfliehenden Heiligen Familie. Angabe namhafter Schilderungen der Flüchtung Josefs und Mariens mit dem Jesuskinde s. im Art. *Heilige Familie*. Die übrigen biblischen Fluchtscenen, welche Verbildlichung erfahren, sind:

1) Flucht des ersten Menschenpaars, Vertreibung aus Eden. (Basreliefs von *Jacopo del Fonte*, das eine am schönen Brunnen Siena's, das andre an dem Taufsteine, welcher in der Täuferkapelle des Siener Domes als Altartisch dient. Wandbild von *Masaccio* in der Kapelle Brancacci zu Florenz, s. den Holzschnitt im Art. „Adam." Erzbildwerk von *Ghiberti* an der Hauptthür der Florenzer Taufkirche. Schnitzbildwerk eines sehr bedeutsamen *Deutschen Meisters der* 2. *Hälfte des* 15. *Jahrh.*: unter den kleinen einfassenden Quadratfeldern der berühmten Holztafel mit Hautreliefs in der Landauerkapelle zu Nürnberg. Loggienbild von *Raffael* im Vatikan. Vergl. übrigens den Art. „Eva.")

2) Flucht des Kain nach dem Brudermorde, laut der mosaischen Stelle; wo Gott ihn mit dem Stirnzeichen kennzeichnet und mit dem Strafwort entlässt: „Unstätt und flüchtig sollst du sein auf der Erde!" (Relief von *Lorenzo Ghi-*

berti an der Erzthür der Florenzer Taufkirche. Gemälde vom Florentiner *Benedetto Luti*, bekannt durch das sehr schöne Blatt von G. Wagner. Ferner ein Bild von *Paulin Guérin*, womit dieser Meister 1812 seinen ersten glücklichen Wurf that. Es befindet sich in der Gallerie des Luxembourg zu Paris und ist von Belliard lithografirt worden. Wir geben es im Holzschnitt nach der Radirung Reveils.) Vergl. noch den Art. „Kain."

3) Flucht der Familie Loth aus Sodom, laut der Erzählung im 19. Kapitel des ersten Buches Mose. (Vatikanisches Loggienbild von *Raffael*, radirt von J. Alexander, in Helldunkel wiedergegeben 1741 von Zanetti. Composition von *Rubens*, bekannt durch den Stich von Vorsterman und den Nachstich in der grossen Fischerschen Bilderbibel. Gemälde von Rubens aus dem J. 1625, wo Teufel mit Don-

nerkeilen über der Scene erscheinen; im Pariser Museum. Aquarellzeichnung von *Bonav. Genelli* in München: der Untergang Sodoms mit der zum Nachbarvolk eilenden Lothfamilie im Vorgrunde; im Umriss mitgetheilt in Dr. Rud. Marggraffs Münchener Jahrbüchern.)

4) Flucht Jakobs aus Aegypten. (Eine sehr berühmte Landschaft von *Adrian van de Velde*, die in verschiednen Sammlungen geglänzt hat. 1737 ward sie mit 3000 Francs, 1811 mit 24,000 Fr. bezahlt. Aus der Gallerie des Kardinals Fesch ist sie jetzt um die Summe von 9000 Scudi an den Marquis von Hertford übergegangen.)

5) Flucht Josefs vor Potifars Weibe, freilich eine rein moralische Flucht. (Vatikanisches Loggienbild von *Raffael*, gestochen von Marcantonio, in Schwarzkunst von B. Lens, doch ohne die Herme, welche den Dämon der Wollust anzeigt. Tafel von *Carlo Cignani* in der Dresdner Gallerie.)

6) Flucht Sanheribs, das Heer Sanheribs vom Engel des Herrn geschlagen. (Eine höchst energische, staunenerregende Darstellung des Entsetzlichen eines verwirrten Fluchtgetümmels schaut man unter dem Titel der Sanheribsflucht von der Krafthand des genialen Peter Paul Rubens in der Münchner Pinakothek. Gestochen ward dies gewaltige Bild durch Rubens' Schüler Pieter Soutman von Harlem.)

Flüe, ein Weiler in Unterwalden, von dem der Schweizerheilige Nikolaus den Zunamen hat. Im Melchthal schaut man noch bei Saxeln die Einsiedelei des edlen Klaus Löwenbrugger (so hiess ursprünglich der nachherige heilige Niklas oder Klaus von der Flüe), wo derselbe im Umgange mit Gott nur von der Hostie lebte, indess seine Familie in der Flüe während seiner frommen Abgeschiedenheit fortwirthschaftete. Bekanntlich wurden durch die wichtige Vermittelung dieses patriotischen Eremiten im J. 1481 Freiburg und Solothurn in den Schweizerbund aufgenommen. Die sterblichen Reste dieses berühmten Friedenstifters, den man nach dem Tode unter die Heiligen versetzte, ruhen in Saxeln in einer artigen, mit grossen schwärzlichen Säulen und andern Ornamenten von Melchthalmarmor gezierten Kirche unweit des Sarnersees. Auf der weissen Wand des Einganges leuchten dem Wanderer die Thaten und Wunder des heil. Klaus in kunstlosen Gemälden entgegen, — auf der einen Seite die Eintrachtspredigt vor der Eidgenossenschaft und eine Erscheinung nach dem Tode, wo die Fahne mit der schwarzen Klaue dabeiist. Beide Tableaux bilden ein Mittelschild mehrer Medaillons von Wundern. Auf der andern Seite sind Donatoren und Geistliche beiderlei Geschlechts, die mit ihm wirkten, vor dem heil. Klaus und zwei andern Einsiedlern versammelt.

Flügel, Attribut einiger Götter und vieler Dämonen, meist Symbol der Eile und Heftigkeit. Den olympischen Zeus finden wir ausnahmsweise mit Flügeln versehn im Moment, wo er unter Donner und Blitz der Semele erscheint (Winckelmann: *Monum. ined.* 1.); auch sehen wir ihn als Jupiter Pluvius beflügelt auf der Säule des Antonin, wo er aber bereits in den Kreis meteorologischer Dämonen hinüberspielt. Von der Zeustochter Pallas Athena sagt Homer (Odyssee I. 96 fl.), dass sie sich goldene Pedila unter die Füsse binde, die sie über das Wasser und über die unendliche Erde gleich dem Wehen des Windes tragen. (In der etruskischen Kunst erscheint die Athena häufig mit Schulterflügeln, hat aber da meist den Karakter einer Schicksalsgöttin angenommen.) Den Hermes, den schnell enteilenden Götterboten begabte die hellenische Kunst mit kleinen Fittigen sowol an den Füssen als am Kopfe und Schlangenstabe. Auch Hebe, die schöne Mundschenkin der Götter, kommt beflügelt vor, wenigstens auf der Schale des Sosias. Am Reichsten hat aber die alte Kunst das Reich der Dämonen mit Flügeln bedacht. Geflügelt sehen wir die Luftgenien, wie die Winde am Thurm zu Athen, die Dämonen des Sturmes; die Iris (mit goldenen Schwingen), ferner den Hesperos und andere Lichtwesen. Geflügelt, weil rasch und stürmisch, erscheint Nike, die Sieggöttin; ebenso Deimos und Phobos, Furcht und Schrecken, die den Menschen unversehens überfallen, aber auch Eros (Amor, Cupido) und Hymen, der Gott der Vermählungen; ja selbst Momos, der Sohn der Nacht, das Spottwesen, wird als geflügelt erwähnt. Ganz besonders werden ferner die Eumeniden (Furien) mit Schulterflügeln geschildert, worin die Schnelligkeit, mit der diese Dienerinnen der Nemesis den Verbrecher ereilen, ihre Andeutung findet. Eine andre Bewandtniss hat es, wenn die leichte flüchtige Psyche mit Schmetterlingsflügeln abgebildet wird, oder wenn die Gorgone Medusa, der Schlafgott Hypnos, der Todesgenius Thanatos und der Traumgott Morfeus am Haupte mit Flügeln versehen sind. Bei der Erstgenannten (der Psyche) deuten die Flügel der entpuppten Raupe auf Fortdauer durch Verjüngung, auf ewiges Leben; die Schwingen der Letztgenannten aber auf Nacht und Tod. — In der kristlichen Kunst beschränkt sich die Flügelausstattung auf die guten und bösen Geister, Engel und Teufel. Gewaltige in Pfauengefieder endigende Schwingen erhielten in der mittelalterlichen Malerei die Erzengel, die man als die Vornehmsten unter den göttlichen Sendboten auch fürstlich prächtig schmücken zu müssen glaubte. Die Satanisken dagegen erhielten Fledermausflügel, um sie als höllische Nachtgeister in sprechendsten Gegensatz zu den himmlischen Lichtgeistern zu bringen.

Flüggen, Gispert, ausgezeichneter Volksmaler zu München, ward zu Köln 1811 geboren, machte seine ersten Studien zu Düsseldorf, übersiedelte sich dann nach der Isarresidenz und scheint hier besonders durch das Meisterwerk Wilkie's in der Schleissheimer Gallerie (die Testamentseröffnung) seine Richtung empfangen zu haben. Er wählt aus dem häuslichen und socialen Leben vornehmlich diejenigen Scenen zu Gegenständen seiner meist rührenden Darstellungen, in welchen eine bedeutsame psychologische Aufgabe zu lösen ist, welche tief in die gesellschaftlichen Verhältnisse eingreifen und somit gewissermaasen geschichtlichen Karakters sind.

Seine Schilderungen gehören einer Gattung an, welche in München noch wenig, mehr schon in Düsseldorf angebaut ist. Die tiefere psychologische Grundrichtung hebt seine Leistungen weit über die jenes grossen Chorus von Genremalern, die blos am Aeusserlichen und Zufälligen haften bleiben und im Glanze des Pinsels ihre einzige glänzende Idee aufweisen. — Unter Flüggens frühern Arbeiten erregte Aufmerksamkeit: die Familie in der Hütte, das Vogelnester ausnehmende Knabenpaar, die Schachspieler, der unterbrochene Ehekontrakt, das eheliche Glück und die zwei Schmollenden im Wirthshause. Den Ehekontrakt beschreibt Söltl in seinem Buch über die bild. K. in München wie folgt: „Der Beschauer wird in ein geräumiges, im Geschmack des vorigen Jahrhunderts eingerichtetes Zimmer versetzt; die adelige Familie, in steifem französischen Kleiderprunke, ist mit den Zeugen und Schreibern zur Aufnahme des Ehevertrags versammelt; die schöne Braut mit der Mutter, der junge elegant geputzte Bräutigam mit seinem stolzen Vater; alles scheint in Richtigkeit, — da öffnet sich die Thür und hereintritt ein schlichter Mann, bürgerlich gekleidet mit seiner ihm schüchtern folgenden Tochter, deren verweinte Augen und bekümmertes Antlitz den innern Schmerz offen darlegen. Welcher Aufruhr erhebt sich unter den Versammelten, als der Mann die Briefe und das Bildniss des Bräutigams diesem vor die Füsse wirft! Wie überrascht, empört ist der adelige Jüngling über das bürgerliche Benehmen, wie wirft er mit verhaltenem Ingrimm den Kopf empor, wie vornehm stolz blickt sein Vater auf den Bürgersmann! Wie erschrocken ist die Braut mit ihrer Mutter? Zug für Zug an den einzelnen Personen höchst wahr, die ganze Gruppirung lebendig, von entschiedener Wirkung.“ — Im J. 1844 sah man auf der Münchener Ausstellung ein Flüggensches Bild, das an die gemüthliche innige Bürgerlichkeit, wie sie in Goldsmiths Vicar von Wakefield zur Erscheinung gekommen, selbst dem Kostüme nach erinnert, aber zugleich an die höhere poetische Sfäre grenzt, in welcher sich Goethe's Hermann und Dorothea bewegt. Es stellt den Moment dar, wo der Sohn reicher und vornehmer Aeltern seine Verlobte, deren ganze Erscheinung reinliche Armuth und edle schlichte Bürgerlichkeit ausdrückt, im väterlichen Hause einführt. Gewissermaasen ist dies Bild (das nach Berlin gekommen sein soll) als ein Seitenstück zu dem unterbrochenen Ehevertrage zu betrachten. Diesem Gemälde ähnlich in Bezug auf Wahrheit der Auffassung und Behandlung, jedoch von noch tiefer ergreifendem tragischen Ausdrucke ist ein andres, ins Mainzer Museum gekommenes Bild: die Schilderung eines unglücklichen Spielers. Hier zeigt sich unserm Blicke ein wüstes Zimmer, wo wir einen jungen Mann unter seinen Spielgenossen in dumpfer Verzweiflung sitzen sehen, der, nachdem er alles verloren, selbst seiner Gattin nicht achtet, welche aufgelösten Haares mit ihren Kindern hereinstürmt. Ein unheimlicher Alter streicht mit aufgestreiften Hemdärmeln soeben das Geld ein, während der Wirth schläft, und durch die halbgeöffneten Fensterläden bereits das Tageslicht dämmert. — Flüggens jüngstes Werk, die Krone seiner bisherigen Leistungen, schildert die Jesuiten als scheinheilige Erbschleicher. Mit dieser Darstellung hat der Künstler zwar der öffentlichen Meinung volle Rechnung getragen, doch ohne damit ein eigentliches Tendenzstück in modernstem Sinne zu liefern. Seinem lange vor dem Sturze des Sonderbundes begonnenen Bilde hat er allerdings durch die Wahl des Gegenstands allgemeine Theilnahme gesichert, aber durch Auffassung, Darstellung und Ausführung zugleich auch den vollen bleibenden Kunstwerth gegeben. Flüggen stellt die Loyoliten als vom Schicksal betrogen dar und bricht damit dem Hasse die Spitze ab; die poetische Gerechtigkeit versieht das Amt der Jury und so ist der dem Kunstwerk nothwendige beruhigende Eindruck gewonnen. Dr. Ernst Förster beschreibt das Gemälde der „betrogenen Erbschleicher“ im Kunstblatte wie folgt. Wir sehen in ein mässiges Zimmer von etwas altfränkischem Aussehen, aber reich und bequem eingerichtet, der Fussboden mit einem Teppich belegt, ein Bett mit seidenen Gardinen, eine spanische Wand zwischen Bett und Thüre gestellt, alles ordentlich und fein, und nur an einer Stelle Pergamente und Papiere, Vermögensbescheinigungen aufgehäuft und selbst am Boden zerstreut, desgleichen einen offenen Wandschrank mit ähnlichem Inhalt, alles Zeichen, dass wir am Sitze des Reichthums uns befinden. Die Inhaberin all dieser Schätze ist aber nach dem Rathschluss Gottes bestimmt, sie zu verlassen. Zum Tode krank und bleich sitzt sie, eine junge, schöne Frau, ein Bild reiner Herzensgüte und frommer Ergebung, aber allerdings auch geistiger Beschränkung auf einem Armstuhl vor ihrem Krankenlager, an welchem eine Dienerin im stummen Schmerze mit verhülltem Gesichte weint. Die Kranke ist ganz weiss gekleidet, mit einer nonnenhaften Kopf- und Halsbedeckung, und hat eine weisse wollene Decke über dem Schoos und ein weisses Kissen im Rücken, wodurch der milde und beruhigende Ausdruck ihrer Gestalt sehr gehoben wird. An der Thüre sieht man eine andere junge Frau mit zwei kleinen Kin-

dern Eintritt begehren; auf ihrem Gesicht steht Theilnahme und Mitleid; sie ist jedenfalls eine nahe, wohl die nächste Anverwandte; aber sie wird von einem geistlichen Diener zurückgehalten, angeblich zur Schonung der Kranken, aber — wie wir diesseit der spanischen Wand sehen — aus andern, viel wichtigeren Gründen. An dem grün verhangenen, mit einem silbernen Kruzifix besetzten Tische vor der Kranken sitzt eine alte, ziemlich aufgeputzte Dame, Rosenkranz und Gebetbuch vor sich, um der Kranken damit den nahen Himmel aufzuschliessen. Es ist eine wohlgenährte und doch mehlfarbige, scheinheilige, geizige Betschwester, vielleicht eine entfernte Verwandte, die die näher stehende um ihr Erbe zu betrügen sich mit drei frommen Vätern von der Gesellschaft Jesu verbunden. Wir sehen sie alle drei und erkennen ihr Geschäft, der Sterbenden gegen die Zusage himmlischer Güter ihre irdischen beim Scheiden abzunehmen in einem Testament, das ihr nach den vorbereitenden Andachtsübungen zur Unterschrift vorgelegt wird. Ihr bereits ganz dem ewigen Heile zugekehrter Geist willigt auch gewiss in die verlangte Unterschrift, und schon hat einer der anwesenden Jesuiten die schwache Hand der Scheidenden ergriffen, um sie bei der Unterschrift zu unterstützen, als ein unerwartetes Ereigniss die Scene verändert und alle frommen Anstrengungen vereitelt. Die scharfen Augen der Betschwester scheinen zuerst Argwohn zu schöpfen; sie erhebt sich, um der Kranken näher ins Gesicht zu sehen; ihre Hände zittern angstvoll, ihre Augen rollen aus ihren Höhlen, der ihr nächststehende Jesuit hält sie mit der linken Hand zurück, mit der Rechten stützt er sich auf den Tisch und sieht mit solcher Spannung und so angstvoll brennendem Blick nach der Sterbenden, als wollte er sie mit Zaubergewalt auf einige Sekunden nur am Leben festhalten. Der Jesuit aber, der die Hand zur Unterschrift führen wollte, erkennt das furchtbare Schicksal ganz, und sein entsetzter Mund sagt es: „Es ist zu spät: Sie ist todt!“ Der dritte Jesuit, der eben noch ein Dokument von finanzieller Wichtigkeit aus dem Wandschrank geholt, erblickt erstarrt, was sich zugetragen, und seine Hände zerknittern krampfhaft das werthvolle Pergament. So ist die beabsichtigte Unterschrift unmöglich, die ganze fromme Machination verunglückt, die scheinheiligen Erbschleicher sind betrogen und die arme, nahe Anverwandte tritt in ihr Recht und Erbe ein. — Ist so der Stoff mit grossem Geschick und feinem Takt dramatisch richtig geordnet, so gebricht ihm auch die künstlerische Form nicht im mindesten. Die Gruppen einen und sondern sich ebenso natürlich, als klar und gefällig, so dass alle Linien und Massen ein durchaus harmonisches Ganze bilden. Der höchste Werth des Bildes aber dürfte in der Karakterzeichnung liegen. Wenn ein Zuviel, dem der Künstler dabei so leicht ausgesetzt ist, hier glücklich vermieden ist, so ist das Zuwenig, das noch mehr schaden würde, eben so fern gehalten. Es sind wirkliche Individuen, die vor uns handeln, keine Begriffe, aber doch so gross gehalten, dass sie als Repräsentanten der Gattung dastehen. Zugleich sind sie durch eine Schärfe des Ausdrucks belebt, die — selbst ohne Karakterzüge — vollkommen individualisiren würde; und zwar beschränkt sich der Ausdruck nicht etwa auf Auge und Mund, und Kopf und Hände, sondern jedes Glied, die Stellung und Bewegung, Ellnbogen und Schultern, ja jede Falte im Kleid spricht und ist deutlich zu verstehen. Dazu ist alles sehr gut und sicher gezeichnet und die technische Behandlung frei, breit und leicht. Mit grosser Energie ist das Ganze gleichmässig durchgearbeitet und die Modellirung vollkommen, was bei der nicht sehr geringen Grösse der Figuren besonders gut wirkt. So ist auch die Haltung sehr geschlossen und ruhig, das Licht in der Mitte concentrirt und bei karakteristischer Farbenwahl im Einzelnen die Farbenharmonie im Ganzen ohne alle Störung, vielmehr äusserst wohlthuend, was bei drei Schwarzröcken nicht so sehr leicht zu erreichen gewesen sein mag. (Besitzer dieses Meisterbilds ist Hr. Ravené in Berlin.)

Flussgötter werden, je nach der fysischen Grösse und poetischen Würde des Stromes, bald als greise Männer, bald als Jünglinge gebildet, welche liegend auf eine ausfliessende, den Strom versinnbildende Urne sich stützen, ein Füllhorn in der Hand oder zur Seite haben und mit Schilf und Blumen bekränzt sind. An die rein menschliche Bildung reiht sich besonders in den ältern hellenischen Bildungsweisen, mit mannichfaltigen Abwechslungen oft bei demselben Flusse, die Stier-Idee, theils durch blose Hörner (wie beim Acheloos und Rhenus bicornis), theils durch einen Stierleib mit Menschenhaupte (wie beim Alpheios, sowie auch beim Acheloos auf Münzen von Akarnania und Oiniadä), theils durch völlige Stierbildung (wie beim Kephissos). Die Natur des Landes und die Schicksale des dem Flusse anwohnenden Volkes bestimmen Bildung und Beigaben des Stromgottes genauer, so bei der grossartigen Statue des Segenspenders Nilus, welchen die Dämonen der Nilüberschwemmung nach ihren sechzehn verschiedenen Graden umspielen, und beim gleichberühmten Bilde des machtvoll gebietenden Tiberis, der durch die Wölfin mit den

Kindern bezeichnet wird. S. die Abb. in den Art. „Nil“ und „Tiber.“ Das Bild eines Flussgottes in Jünglingsgestalt, das des Orontes unter der Stadtfigur von Antiochia, s. im Art. „Eutychides.“

Fogelberg, Benedikt, ein bedeutsamer Steinbildner schwedischer Herkunft, der um 1798 geboren und seit langer Zeit in Rom eingebürgert ist. Sein Vaterland nennt ihn mit Stolz neben Byström, den er zwar nicht an Fruchtbarkeit, wohl aber an reinem Geschmack und ernstem Studium übertrifft. Er hat sich im Süden und mitten unter den Eindrücken südlicher Kunst und Religion als eine nordische Natur bewährt; man rühmt ihn als den Choragen der wenigen neuern Bildner (wie Bissen, Freund u. A.), welche über den Göttern Griechenlands ihre vaterländischen nicht vergassen, sondern unsrer Zeit zeigten, wie unsre eigenen Gottheiten (die skandinavischen und germanischen) ausgeschaut haben. Da treten uns in der Werkstatt des schwedischen Meisters mit der Kraft und Fülle der Ursprünglichkeit und des Volksthumes die Nordlandsgötter Odin, Baldur und Thor entgegen. Baldur steht vor uns da als ein Jüngling von hoher Schöne, so zu sagen als ein Adonis des Nordens, mit halblangem wallenden Haare und einer Blumenagraffe in der Krone, sein Oberkörper unbekleidet oder vielmehr das Gewand von demselben an beiden Seiten zurückgeschlagen, um zu zeigen, dass die von den Beherrschern der Asenburg in heiterem Spiele auf ihn, den Unverwundbaren, entsendeten Pfeile zersplittert im Gefälte seines hüftumhüllenden Mantels hängen geblieben sind. Hier bietet sich uns das vollkommene Bild einer kräftigen Jugend, um deren Besitz die Schönheit, der Ernst und die Heiterkeit mit ihren Gaben ringen; die Formen sind breit und gross, die Massen des Gewandes nur da schwer, wo dessen Fall es bedingt; die Bewegung ist äusserst einfach, aber edel und ausdrucksvoll, und die ganze Gestalt ergreift das Herz. Thor daneben, der Herkules des Nordens, welcher in der Saga als Donnergott erscheint, ist das Bild herausfordernder männlicher Kraft; ein Bockfell über Kopf und Schultern, um die Hüfte gebunden, den zermalmenden Hammer über der linken Achsel haltend, den Kopf kühn emporgewandt, die Rechte zur Faust geballt, tritt er uns mit mächtigem Schritt entgegen. Seine Hände decken eiserne Halbhandschuhe, und seine Füsse sind bestiefelt. Die Formen sind durchaus gedrängt und stark entwickelt. Weiterhin sehen wir Odin (Wodan), den Götterfürsten, den nordischen Zeus mit niederwallendem Barte und dem mit der Herrscherbinde geschmückten Helme, an dessen Seiten sich zwei Raben zeigen. Sein Blick geht sinnend niederwärts. Panzer und Mantel bedecken den Göttergott; in der Linken hält er den Schild, in der emporgehobenen Rechten die Lanze. So tritt uns in dieser Gestaltendreiheit die ganze Grösse der Nordlandssage entgegen; wir sehen zum Erstenmale die altnordischen Götter statuarisch leibend und lebend aus ihrer Dämmerung ans Licht treten und können nicht anders als hocherfreut sein, dass ihnen, den wildgewachsnen, gar nicht nebenbuhlen wollenden Vettern der glatten Olympier, von einem so berufenen Genius der Spiegel vorgehalten worden ist. Möge Fogelberg fortfahren in der Neubildung der skandinavisch-germanischen Gottbegriffe, unbekümmert um den Einwand der Misslichkeit des Unternehmens, Gegenstände eines untergegangenen Volksbewusstseins mit den Hilfsmitteln der Fantasie beleben zu wollen. Des Meisters hoher Beruf zur Darstellung jener Naturgewalten von unbeugsamer Kraft liegt schon zu klar ausgesprochen vor, als dass man ihm diese neueröffnete Welt der Bildnerei widerrathen dürfte. — Fogelberg ist übrigens ein ebenso gründlicher Kenner wie ein warmer Verehrer der antiken Kunst. Davon zeugen sein Apollo und seine Venus mit dem Apfel (beide Statuen voll Anmuth, ohne süsslich zu sein, edel gedacht und höchst sorgfältig ausgeführt), das sehr freundliche Figürchen eines schalkhaften Liebgottes, der in einer grossen von einem Delfin getragenen Muschel sitzt, die ihm zugleich als Schirm dient (bei Hrn. Björkman in Stockholm), und Eros und Hymen, welche zwei Schmetterlinge verbinden und ebenso anmuthig in den Linien als fein in der Bewegung sind. — Ein drittes Feld, in welchem F. seine Meisterschaft erprobt hat, ist das der Bildnissgestaltungen geschichtlicher Personen aus neuerer und neuster Zeit. Unter seinen derartigen Leistungen heben sich hervor: die für die Stadt Gothenburg geschaffene Kolossalstatue Gustav Adolfs (ganz in der Tracht der Zeit dieses Heldenkönigs, mit Federhute und Lederkoller, die linke Hand in die Seite gestemmt, die Rechte ausgestreckt wie im Bewusstsein des Herrscherberufes, — eine so ritterliche Gestalt, dass man meint, die alten Nordlandsgötter müssten ihn trotz dem abweichenden Bekenntnisse in die Herrlichkeit ihrer Walhalla aufnehmen) und die dagegen freilich fremdartig erscheinende, wenn auch trefflich ausgeführte Statue Karls XIII. im prunkenden Königsornate mit zugetheiltem Lorberkranze, vieler Ordenspielerei auf der Brust, Scepter in der Rechten und Constitutionsakte in der Linken. — Im J. 1845 besuchte F. die schwedische Residenz wieder (von deren Akademie er den Titel Professor

hat) und verweilte auf der Rückkehr nach Italien auch in deutschen Kunststädten, namentlich zu München, wohin seine in Rom zusammengebrachte auserlesene Sammlung von Terracottafiguren infolge königlichen Ankaufs gekommen ist.

Fohr, Filipp und Daniel, Gebrüder, s. im Art. *Landschaftmalerei.*

Föhr, Insel in der Westsee, merkwürdig durch ihre Grabhügel, welche als Fundstellen nordischer Alterthümer die Aufmerksamkeit unsrer Forscher auf sich gezogen haben. In einem solchen Grabe aus der skandinavischen Heldenzeit fand man neuerdings z. B. eine Urne voll verbrannter Gebeine, auf welchen eine nach dem Ausglühen zusammengedrückte Eisenbuckel lag, die vermuthlich zur Kopfbedeckung oder zum Schilde gehörte; über der Urne aber lagen vier Bruchstücke eines merkwürdigen eisernen Schwertes, dessen Handgriff eine kurze Parirstange und einen grossen Knopf hatte. Die Klinge war 30 Zoll lang gewesen; die Bedeckung des 8 Zoll langen Hangriffes war verzehrt oder vielmehr verbrannt, denn man konnte deutlich vermerken, dass das Schwert im Feuer gelegen hat und dass es dann zusammengebogen und zerbrochen worden ist, um es über die Urne legen zu können und zugleich wohl um es unbrauchbar zu machen für jeden Andern, der etwa als Feind das Heldengrab stören und der Heldenasche die Ehre, die mitbegrabene Waffe rauben wollte.

Föhren, Fichten. Hauptwerk hierüber: Lamberts *Description of the genus Pinus, London* 1803. Der wichtige artistische Theil dieses Werks besteht in wundervoll ausgeführten Farbenblättern von der Hand des berühmten Pflanzenzeichners Ferd. Bauer.

Föhrenbach, gewerbfleissiges Städtchen im Badischen, oberhalb des durch seinen schönen Wasserfall berühmten Tryberg liegend, ein ächter schwarzwälder Ort in schier schauerlicher Einsamkeit, erquicklich aber für den, welcher die Schwellen der einfachen Wohnungen überschreitet. Hier schaltet und waltet die merkwürdige Schnitzbildnerfamilie Heer, aus welcher ein begabter Schüler und Gehilfe Schwanthalers stammt. Es ist der zweite Sohn des greisen Figurenschnitzlers Heer, bekannt durch Schnitzwerke für das Schloss zu Baden-Baden, die er neuerdings während eines Besuchs im Vaterhause ausgeführt hat. Föhrenbach ist auch der Betriebsort des weit und breit bekannten Spieluhrenmachers Welde, dessen Werkstätte nicht minder beachtenswerth ist.

Foist, der Heilige, wird dargestellt als Pilger mit dem Stocke in der Linken und mit der Königskrone in der Rechten. So erscheint er z. B. auf einem Blatte des Israel van Meckenen.

Foix, Hauptstadt des Departements der Arriège, liegt malerisch am Fuss der Pyrenäen und wird von einem Felsen überragt, der das alte von drei gothischen Thürmen flankirte Schloss der vormaligen Grafen von Foix trägt. Nahe bei diesem alten Orte der Stahlhammer St. Antoine, welcher jährlich über 300,000 Kilogrammes liefert.

Fokke, Simon, ein sehr gewandter Zeichner und Stecher, der im vor. Jahrh. in Holland blühte. Nach Ribera stach er den „Jakob, der die Schafe Labans hütet" (für das Dresdener Galleriewerk), nach Pieter Breughel eine Winterlandschaft, nach Hendrik Averkamp Land- und Seestücke, nach Josef Vernet Hafenansichten etc. Täuschend sind seine Handzeichnungen à la Berghem. In der Rumohrschen Samml. zu Dresden fand sich eine sehr schöne Zeichnung von Fokke: die Ansicht von *Hot te Zuildr naar den ingang* 1731, mit Feder und Tusche ausgeführt im Jahre 1735. Dies nette Blatt maas 9 Z. 9 L. in der Breite bei 6 Z. Höhe.

Foley, J. H., ein englischer Bildhauer neuester Zeit, der in der Figur einer am Wasser stehend gedachten, ihre Füsse benetzenden Jungfrau, sowie in einer Gruppe „Bacchus und Ino-Leukothea" sehr viel Sinn für Schönheit der Bewegung und für Entwickelung der Körperformen mit fast einseitiger Werthschätzung derselben offenbart hat.

Foligno oder Fuligno (lat. *Fulgineum*), Vaterstadt des Erzvaters und Grundtonangebers der Umbrischen Malerschule. Diese seit 1439 dem Kirchenstaat einverleibte, in den Jahren 1831 und 32 stark durch Erdbeben beschädigte Stadt liegt in einem fruchtbaren schönen Thale und weist mehre durch Werke der Kunst interessante Kirchen auf. Von Niccolò Alunno (*Niccolò da Foligno*), jenem Vorgänger des Perugino, haben sich in der Augustinerkirche die Haupttafeln eines seiner spätesten Altarwerke (aus dem J. 1492) erhalten: die Heilandsgeburt und darüber die Auferstehung, mit Heiligen zu beiden Seiten. (Die Altarstaffel, sehr bewegte Leidensgeschichtbilder enthaltend, ist der Kirche entwandert und ins Pariser Museum gekommen.) Fresken Alunno's findet man noch in Sta. Maria fuori la porta, doch sehr verstümmelt. Das Kloster delle Contesse, adeliges Fräuleinstift, hat eine der h. Anna geweihte Kirche, deren Kuppel vom Meister Bramante herrührt. Hier befand sich 1565—1798 das noch heute die *Madonna di Foligno* heissende, jetzt im Vatikan

aufgestellte grossartige Madonnenbild, welches von Raffael 1511 für Sigismondo Conti gemalt und durch eine Enkelin des Donators, Anna Conti, 1565 nach F. gebracht worden war. (1798—1813 befand es sich als Beutestück in Paris, wo es durch Hacquin vom Holz abgelöst und auf Leinwand übertragen und durch Matthias Roeser restaurirt ward.) In der Nähe Foligno's eine interessante Höhle mit Tropfsteinbildungen, ferner das Oertchen Monte Falco mit den Kirchen S. Francesco und S. Fortunato (worin Gemälde von *Fiesole* und *Benozzo Gozzoli*) und der Flecken Nocera (in dessen Hauptkirche sich die grosse Kindanbetung vom J. 1483 befindet, die zu *Niccolò Alunno's* vorzüglichsten Leistungen zählt).

Folkema, Jakob, ein verdienstlicher holländischer Stecher, dessen Leben in die Zeit von 1692—1767 fällt. Er war der Sohn eines Goldschmieds, arbeitete eine Zeitlang unter B. Picart und dann selbständig zu Amsterdam. Seine besten Blätter finden sich im ersten Galleriewerke: der Kristus nach Cima da Conegliano (damals Bellini benannt), das Porträt des Goldschmieds Morett nach Holbein (damals für Lodovico Sforza von Lionardo da Vinci geltend), eine Madonna nach Tizian und die Petrusmarter nach N. del Abbate.

Folo, Giovanni, ausgezeichneter Stecher aus Volpato's und Morghens Schule, geb. 1764 zu Bassano, gest. am 7. Juli 1836 zu Rom, wo er Mitglied der Akademie von San Luca war. Seine trefflichen Blätter sind meist grossen Formats. Darunter ragen hervor: die Andreasmarter nach Domenichino, die Madonna de' Candelabri nach Raffael, die Mater dolorosa nach Sassoferrato, die betende Muttergottes nach Demselben, die Zeit als Enthüllerin der Wahrheit nach Nicolas Poussin, der Kindermord nach Demselben, Erzengel Michael nach Guido Reni, Diana im Zelte von den jagdlustigen Nymfen bestürmt nach B. Nocchi, der Triumf des Silen nach Rubens, das Wunder zu Naim nach Caracci, ein Theil des Scipiotriumfes nach dem Gemälde von Pierin del Vaga im Palazzo Doria, Kristus am Kreuze mit Maria und Johannes nach Michelangelo, der wüthende Herkules nach Canova, Kristus nach Thorwaldsen etc.

Foltz, Filipp, geb. 1805 zu Bingen am Rhein, zählt zum Münchner Künstlerkreise und ist einer unsrer schätzbarsten lyrischen Maler, in dessen Compositionen sich viel von dem offenbart, was den Geist der nordländischen Romantik karakterisirt. Zu seinen schönsten Schöpfungen gehören: die enkaustisch ausgeführten Gemälde des Servicezimmers der Königin im Münchner Königsbau, welche uns Darstellungen nach Bürgers Balladen bieten (Bruder Graurock und die Pilgerin, Weiber von Weinsberg, Ritter Karl von Eichenhorst, Leonardo und Blandine, und das glokkentonige Lied vom braven Mann); die harrende Königstochter nach Schillers Taucher (schön wenigstens in der Auffassung, wenn auch in der Ausführung nicht ganz befriedigend); zwei Scenen aus Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" (der Gräfin Auftrag an Fridolin, und der fromme Diener als Sakristan); der „Tod des Ritters Toggenburg"; der Graf von Habsburg (alle diese Scenen nach Schillerschen Balladen im Schreibzimmer der Königin im Münchner Residenzbau); den Gipfel der Foltzischen Kunstkraft aber bezeichnet das herrliche grosse Bild nach Uhlands Sängerfluch, das er nach einem zweijährigen Besuche Italiens Ende 1838 zu München ausstellte. Es schildert voll lebendiger Kraftentwickelung den Augenblick, wo der grausame tigerartig auffahrende König in seiner Wuth dem blühenden Sängerjünglinge das Schwert in die Brust wirft, der alte Vater den Sinkenden umfängt, die Königstochter in Ohnmacht vergeht und alle Diener erstarrt dastehen. Klar in der Darstellung und höchst gelungen im Ganzen wie im Einzelnen, macht dies Gemälde entschiedenste Wirkung. (Man sieht es nun im Museum der Stadt Köln, wo es sich in würdiger Gesellschaft, neben Bendemanns trauernden Juden und Lessings Klosterhofe, befindet. Der Kölner Kunstverein hat danach eine Steinzeichnung von Franz Hanfstängl erscheinen lassen.) Eine Perle romantischer Malerei ist ferner die warme Abendlandschaft, wo man einen Ritter, dessen Rosse unten am Hügel harren, mit seiner Braut unter schattenreicher Buche vor dem Pförtlein der väterlichen Burg im Minnegespräch bemerkt, während die Ferne uns eine bezaubernde Aussicht auf Münster, Stromburgen und Bergschlösser bietet, welche im Golde der scheidenden Sonne stralen (beim Grafen Arco zu München). Rühmend ist auch der rührenden Schilderung zu gedenken, wo uns Foltz eine Fischerin mit ihrem Knaben am Achensee vorführt. Sie erharrt in grösster Bängniss beim Ausbruch eines fürchterlichen Unwetters ihren Mann, der eben in einem schmalen Nachen über den wogenschlagenden See heimkehrt. Anmuthende Idyllen bieten zwei schöne Alpenlandschaften, deren eine „Jäger und Sennin in trautem Gekose" zeigt (beim Gafen Arco), während auf der andern eine Sennin vor ihrer Hütte sehnsuchtvoll den rückkommenden Bua erwartet (bei Hrn. von Eichthal). Endlich ist die schöne Zeichnung zu er-

wähnen, in welcher Foltz den „Abschied des zum König von Griechenland erhobenen Prinzen Otto aus dem väterlichen Hause zu München“ geschildert hat. Diese Composition, welche 42 Bildnisse enthält, kann als ein Hauptwerk Foltzens betrachtet werden; Anordnung und Ausführung sind vortrefflich, und die Hauptgruppe ist ganz was sie sein soll, ergreifend und rührend wahr. Verbreitet ist diese Scheidescene durch ein grosses Blatt vom Lithografen Bodmer. Derselbe Steinzeichner hat nach Foltz wiedergegeben den „Dichter Bürger mit seiner Molly“, den „frommen Fridolin“ und den „Ritter Toggenburg“ (alle drei nach den Gemälden in den Zimmern der bairischen Königin), sowie den „Ritter mit seinem Liebchen“ (nach dem Bilde beim Grafen Arco). Friedrich Hohe hat nach Foltz lithografirt den „Gemsenjäger“ und den „Gebirgsschützen mit der Sennin.“

Fondi (*Fundi*), ein altes schönliegendes, in der Neuzeit als Räubernest verrufenes Städtchen in der Terra di Lavoro, zwischen Neapel und Terracina, ist interessant durch seine kyklopischen Mauern sowie durch viele schöne Denkmale aus dem Mittelalter. Die alterthümliche Kathedrale (vielleicht mit Resten der in den Briefen des Presbyters Paulinus von Nola beschriebenen bildreichen Basilika) hat schöne Säulen und Nebenaltäre, eine Thür mit Basreliefs, einen antiken Sessel, ein ganz mit Mosaik ausgelegtes Lesepult, und einen von drei graziös bewegten, reich und edel gewandeten Karyatiden getragenen Sarkofag mit drei als Medaillons angebrachten Heiligenbrustbildern. Auf jeder Seite dieses Sarkofags steht ein Engel, der mit der einen Hand einen Vorhang zurückzieht, mit der andern ein Rauchfass schwingt. Zwischen ihnen auf dem Sarkofage steht ein kleiner Sarg oder ein Paradebett, wo hinter dem zurückgezogenen Vorhange ein schöner geharnischter Ritter ausgestreckt ist, in dessen Zügen eine merkwürdig ergreifende Ruhe liegt. Das Ganze (Grabmal eines Grafen von Fondi) befindet sich unter einem gothischen Bogen, der ein Kreuzgewölbe bildet, das blau ausgemalt und mit goldenen Sternen verziert ist. In derselben Grabkapelle ist auch ein altes goldgrundiges Bild, eine schöne Verkündigung nebst zwei Heiligen. In einer andern Kirche sieht man eine Himmelfahrt Mariens, die von Pinturicchio zu sein scheint, neben andern alten schönen Gemälden und Bildwerken. Die meisten Bilder sind freilich restaurirt und modernisirt; nur was davon noch als Ruine besteht, spricht mit ächter Schönheit an. In den Ruinen eines Klosters liegt die Mauth, deren Hof einst Kirche oder Refektorium war, denn man sieht noch Mauern mit schönen reichen Fenstern und einzelnen Ornamenten. — Des Ortes Fundi geschieht schon Erwähnung in den Gedichten des Horaz und Martial, wie in den Schriften des Strabo und Plinius, und zwar des guten Weines wegen. In einer nahen Höhle fristete (laut Tacitus) Sejan dem Tiberius das Leben. Dann lebte und lehrte in einem Dominikanerkloster bei Fundi der heil. Thomas von Aquino, dessen Zelle man noch zeigt. Kaiser Friedrich der Rothbart erstürmte einst die Stadt und liess sie durch seine Mannen ausplündern, welche Scene man in einer der Kirchen dargestellt findet. Später, im J. 1534, wurde Fondi fast ganz von einer türkischen Flotte zerstört, welche die durch ihre Schönheit berühmte Giulia Gonzaga, Gräfin von Fondi, entführen wollte. Von dieser Giulia scheint noch ein Abglanz hier über den Weibern zu stralen. Es sind viele schöne Frauen hier, mit wunderschönem Haar (aber fast alle blond oder hellbraun und ins Rothe spielend), das sie in Flechten mit bunten Bändern durchwunden und mit einer grossen Silberspange festgehalten tragen.

Fondiken (französ. Fontiques) heissen die Gemeinhäuser der europäischen Kaufleute zu Alexandria in Aegypten. Es sind grosse Umfassungen eines Hofes, der ganz mit Hallen, durch die man in die Comptoirs gelangt, umgeben ist.

Fonseca, der einzige bedeutende Maler im heutigen Portugal. Wir können nur die dürftige Notiz beifügen, dass dieser Portugiese seine Studien in Rom gemacht hat. Graf Athanas Raczynski spricht von ihm in einem Aufsatze über die Lissaboner Kunstausstellung vom J. 1843. Vergl. das zu Paris gedruckte Werk des Grafen R.: „*Les arts en Portugal.*“

Fontainebleau, Schloss und Stadt im Departement der Seine-Marne, 14 Stunden von Paris, auf der Strasse nach Lyon. Der in einem waldumkränzten Thalgrunde liegende weltberühmte Schlosspalast ist ein Aggregat von Bauwerken vom 13. bis 18. Jahrhundert, denn von Louis VII. bis Louis XV. haben fast alle französischen Könige kürzer oder länger in Fontainebleau gewohnt und im Styl und Geschmack ihrer Zeit daran gebaut. Indem F. Proben von Architektur, Plastik und Malerei aus den verschiedensten Regierungsepochen bietet, gewährt es so zu sagen eine Musterkarte der französischen Kunstgeschichte. Freilich hält es schwer aus diesem Durcheinander das unter Ludwig dem Jüngern, Ludwig dem Heiligen und Franz dem Ersten Entstandene herauszufinden, wogegen sich die durch den zweiten und vierten Heinrich, durch den vierzehnten und funfzehnten Ludwig vorgenommenen Veränderungen und

Vergrösserungen leicht verfolgen und genau feststellen lassen. Das alte Schloss Filipp Augusts und des heil. Ludwig bestand, wie alle gleichzeitigen Schlösser, aus einem mächtigen Thurme oder Donjon mit einem Ringe von zinnengekrönten, durch Eckthürme verbundenen Mauern. Der von Jacques Androuet-Ducerceau (in „*Les plus excellents bâtiments de France*“, *vol. II.* der Ausgabe von 1607) gegebene Grundriss des Schlosses um 1570 lässt in der regelmässigen Form des Thurmhofes (*Cour du donjon*) den Umfang der Hofburg Ludwigs des Jüngern und Ludwigs des Heiligen erkennen. Der dicke Pavillon, der nach dem heil. Ludwig benannt ist und den die Nachfolger dieses Königs stets bewohnt haben, war mit Thürmen flankirt, wovon nur einer noch übrigist. Das sogen. goldne Thor (*la porte dorée*) und der Halbzirkel der Saturninkapelle, welche auf dem Grundbau alter Burgthürme errichtet sind, beschreiben nebst der Porte dauphine (die an die Stelle des alten Thoreinganges und der Zugbrücke getreten ist) den ganzen Umkreis des ursprünglichen Schlosses, dessen Thürme oder damit verbundene Gebäude (vielleicht aus der Zeit des baulustigen Königs Karl V.) eine Umfassung von elliptischer Form bildeten, wonach dieser alte Burghof auch den Namen der *Cour ovale* erhielt. Franz I. und später Heinrich IV. veränderten ihn dermaasen, dass er nun nicht mehr ein ganz von hohen Gebäuden und Mauern eingeschlossenes Oval, sondern ein Hufeisen bildet, das auf der Morgenseite nur von einer niedrigen Gallerie mit einer Terrasse und von einem offenen Thorwege begrenzt wird, durch welchen Luft und Sonne in diesen alten Zwinger dringen. So leicht sich die Stelle des ursprünglichen Schlosses angeben lässt, so schwer hält es dagegen dessen Grundriss zu ermitteln oder gar dessen Aufriss herzustellen, da der Altbau ganz in Neubauten verbaut und in völlig abweichendem Style umgebaut ist. Man hätte selbst von dem Schlosse, das Franz der Erste verschönte und fast verdoppelte, einen vagen Begriff, wäre nicht in der von diesem Könige erbauten und nach ihm benannten Gallerie das eine authentische Ansicht bietende Wandbildchen aus jener Zeit vorhanden. Dies merkwürdige Architekturbild (hoch 12 Z., br. 14 Z.) gehört zur Ausschmückung der von Rosso und Primaticcio angeordneten und angefertigten Franzgallerie, ist entweder *affresco* an Ort und Stelle gemalt oder als Temperabild in die Wand eingelassen, wo es von einem reich gezierten vergoldeten Stuckrahmen eingefasst wird, und rührt vielleicht von Vignola (der erst Maler war und z. B. die Hintergründe der von Primaticcio für die Ulyssesgallerie componirten Bilder ausführte), wenn nicht von Maitre Charles (einem als trefflich gepriesnen Ansichtenmaler) oder von Bernard de Palissy. Leider ist es durch schlechte Uebermalung mit Oelfarben verdorben, doch lässt es noch die alte Meisterhand erkennen, die ein treffliches Verständniss in Perspektive, Zeichnung und Architektur und selbst geistreiche Behandlung in der Staffirung mit Figuren und Thieren zeigt. Die Ansicht ist aufgenommen vom grossen Weiher aus, der den Vorgrund des Gemäldes abgibt und den Fuss der Terrasse bespült, welche vor dem Schlosse mit der Franzensgallerie parallel läuft. Zur Rechten ist der Weiher von einem Damm eingefasst, der mit vier Reihen junger Bäume bepflanzt zur Porte dorée hinführt, die der Farbenton als einen Neubau andeutet. Rechts davon bemerkt man ein in der Gartenmauer durchgebrochenes Thürlein, das sich auch in Ducerceau's Grundrisse findet und noch zu Heinrichs des Vierten Zeit dawar. Weiter rechts vom goldnen Thore sieht man alte Gebäude (die bald nachher einer Festhalle Platz machten), überragt von einem dicken viereckigen Pavillon, der zur andern Seite des ovalen Hofs gehört und mit runden Thürmen flankirt ist. Zur Linken stösst der Pavillon des goldnen Thoreinganges unmittelbar an das damals schon umgebaute Schloss Ludwigs des Heiligen, das flankirt ist durch einen dicken Rundthurm, hinter dem die Spitze eines andern Thurmes oder höhern Pavillons vortritt. Derselbe befand sich in der Ecke des Brunnenhofes (der *Cour de la Fontaine*) und stand in Verbindung mit der neuen Gallerie, die Franz I. eben errichtet hatte auf einer vorspringenden Terrasse, welche von zwölf Rundbogenarkaden getragen ward, die man zugedeckt zu haben scheint, als man den sonst mit der Wasserfläche des Weihers horizontalen Boden erhöhte. Die Fasade der auf diesem alten terrassenartigen Damme gebauten Franzensgallerie gleicht bis auf Weniges der noch heute zu sehenden, stimmend mit den Abbildern von Ducerceau und Israel Silvestre. Sie stösst links an einen dicken quadratischen Pavillon und andre Gebäude, die rechtwinklich umbiegen und den Brunnenhof auf dieser Seite umschliessen. So sah das Schloss Franz des Ersten aus, wie es vor 1540 unstreitig von französischen Baumeistern erbaut worden war. Natürlich fehlen in jenem Gemälde die Zufügungen und Verschönerungen des Schlosses, die der König später veranstaltete; man sieht weder den schönen Brunnen, welcher der Cour de la Fontaine den Namen gab, noch den grossen Ballsaal, selbst nicht die Saturninkapelle in ihrer jetzigen Gestalt. — Man zählt über zwölf Schlösser, welche Franz I. neu

aufbauen oder bedeutend verschönen liess; sein Haupt- und Lieblingsschloss blieb jedoch F. Die Bauten, die er hier vom J. 1528 an bewerkstelligte, hatten einen solchen Umfang, dass sie drei grosse hintereinander liegende Höfe umschlossen. Man erkennt in diesen Baulichkeiten Franz I. zwei verschiedene sich neben einander geltend machende Style: einen gutfranzösischen, in Aufnahme der Antike sehr keuschen, mit einem leichten gothischen Anfluge, der ihm sehr wohl steht und etwas anziehend Originelles gibt, und den reinern italiänischen Baustyl, der sich mehr zur Antike hält, aber ebendarum den französischen Sitten und klimatischen Forderungen minder entspricht. Die interessantesten Belege dazu liefert der sogen. ovale Hof oder Thurmhof (*Cour du donjon*), dessen Gebäulichkeiten den ganzen Umfang des alten Schlosses ausmachten und der durch die gänzliche Umgestaltung unter Franz I. einen ebenso reichen und prunkhaften als imposanten Anblick gewann. Abwechselnde Verschiedenheit in den Baugliedern, nicht sowohl in der Masse als in den Details herrschend, erscheint bei diesen grandiosen Gebäuden als Hauptkarakterzug der frühfranzösischen Renaissance und als ein Nachklang aus der Gothik, die sich dadurch ganz besonders auszeichnete. Merkwürdig ist an den Fasaden dieses Hofes die reiche Fülle und Mannichfaltigkeit der baulichen Zierden, welche alle, obwohl angeblich verschiednen Zeiten angehörend, von einem Kopfe erdacht und von einer Hand ausgeführt scheinen. Die fruchtbare Künstlerfantasie in Erfindung und Zusammensetzung der Säulenkapitelle an der auf drei Seiten des Thurmhofes umlaufenden Gallerie ist namentlich bewundernswerth. Diese Kapitelle zeigen beim ersten Anblick die korinthische Masse und Schwellung, obschon sie in Motiven und Nebensachen durchweg abwechseln. Statt der Schneckenzüge sieht man Köpfe von Rehen, Hirschen, Jagdhunden, Widdern, Löwen, und Masken oder groteske Fratzen mit Akanthusblättern und Arabesken, oder mit Fruchtschnuren und Füllhörnern verbunden und aufs Mannigfachste zusammengestellt.

Der einzige sichtbare Ueberrest vom ursprünglichen Schlossbau ist der noch mit einem der Thürme aus der Feudalzeit flankirte Pavillon Ludwigs des Heiligen. Diesen Kern und Mittelpunkt der alten königlichen Hofburg liess Franz I., der sonst alles Alte erneuerte und alles Altfränkische ausmerzte, aus Achtung für die altväterische Wohnung bestehen, indem er selbst auch ferner wie die Vorfahren sich bequemte und hier ein Gemach bewohnte, wo das Taglicht nur durch ein Schmalfensterchen in einer zehn Fuss dicken Mauer hereinfällt. Zu beiden Seiten des Pavillons entfalten sich Gebäude mit einem gleichmässigen Schmuck von Pilastern, die zwischen den Fenstern, wiewohl in unregelmässigen Abständen angebracht sind. Ueber dem Kranzgesims erheben sich kleinere wiederum pilastergeschmückte Fenster, welche mit Dreieckgiebeln abschliessend und in den Dachstuhl verbaut die allzu grosse Steilheit des Daches verstecken und erbreitern. Rechts erstreckt sich eine Fasade strengen Styles mit zwei Arkadenreihen, worüber die Glockenthürme der Saturninkapelle als einzige Ueberreste ihres alten Portals hervorragen. Ein quadratischer Pavillon mit pyramidalem Dache schliesst diese Gebäudereihe ab und verbindet sich mit einer Querterrasse, durch die immitten das wunderliche Dauphinsthor oder sogen. Baptisterium Louis XIII. hindurchführt, das mit einem an indische Pagoden erinnernden Kuppelbau gekrönt ist. Links zieht sich eine zweite Reihe von Gebäuden hin, mit vortretendem Portikus immitten der Fasade, die wieder mit dem Pavillon des heil. Ludwig zusammenstösst.

Das goldne Thor, die *Porte dorée*, ist ein noch vor der Ankunft italischer Künstler von französischen Architekten erbauter Pavillon, dessen 52 Fuss breite Fasade in der Höhe das Diagonalmaas des Vierecks hat, was ein fürs Auge wohlthuendes Verhältniss abgibt. Die Höhe ist in drei gleiche Theile abgetheilt und zerfällt in der Breite wieder in drei Theile durch Sandsteinpilaster mit compositen Kapitellen, worin die Zeichen oder Initialen Franz I. vorkommen. Der mittlere Theil ist mit drei grossen übereinander gestellten Arkaden durchbrochen, deren Bogenspannungen auf Säulen aufsitzen. Die Unterarkade bildet den Thoreingang mit offenem Vestibül; die beiden obern waren gleichfalls offen nach Art italischer Loggien, sind aber jetzt mit Glasscheiben versehen, wodurch der Bau seinen monumentalen Karakter verloren und das Ansehn eines bewohnten Pavillons erhalten hat. Durch den mit der Zeit viel höher gewordnen Boden ist der Unterbau verscharrt und das Thor seiner Verhältnisse verlustig gegangen. Der ganze Bau, wo sich noch ein halbgothischer Geschmack in dem durch zierliche Dachfenster unterbrochenen Spitzdache ausspricht, bietet immerhin eine imposante Masse dar und verräth in seinen Details einen ziemlich reinen Styl und eine technische Fertigkeit, die mit dem Stoffe zu spielen scheint und die Gegenstände ebenso einfach als keck ausdrückt, was sich zumal in der Dekoration des offnen Thorperistyls zeigt, auf dessen Ecken vier Säulen die bis zur flachen Decke

reichenden Bogen stützen. Eine Säule trägt das Datum 1528, das in arabischen Zahlen an einem mit sehr schön gearbeiteten Waffenbündeln verzierten Knaufe ausgehauen ist. — Durch die goldene Thorhalle zog bekanntlich Karl V. im J. 1539 in Fontainebleau ein. Primaticcio hatte den Durchgang mit Fresken aus der griechischen Mythologie geschmückt. Diese Bilder, welche durch das übertrieben Schlanke und Graziöse der Figuren genannten Meister verrathen, sind durch Kupferstiche aus den J. 1540 und 44 (mit der Angabe *Bologna inventor*) bekannt, an Ort und Stelle aber theils durch den Einfluss der Zeit, theils in Folge übelster enkaustischer Restauration nicht mehr geniessbar. In einem Zimmer über der Thorhalle findet man eine zweite Gemäldereihe von Primaticcio. Dies Lokal heisst nach der Maitresse Franz I. das „Zimmer der Frau von Etampes", nach dem Freskenschmuck aber das Alexanderzimmer. Die Bilder bieten sehr freie Vorstellungen aus dem Privatleben Alexanders des Grossen. So sieht man z. B. die Amazonenkönigin Thalestris die letzten Hüllen abwerfen und zum Helden ihrer Wahl ins Bett steigen. Die Kampaspe tritt zweimal verführerisch auf: einmal in der Vermählung mit Alexander, dann bei ihrer Uebergabe an Apelles. Durch Abel de Pujol sind diese Wandbilder nach grösster Verderbniss 1835 enkaustisch erneuert worden, aber so todtenfarbig, dass sie nun ganz spukhaft wirken.

Von besonderm Interesse für die Kunstgeschichte ist sodann die ebenfalls unter Franz I. umgebaute Kapelle des heil. Saturnin. Sie zählt zu den ältesten Theilen des Schlosses und ist seit Franzens Zeit eine Doppelkapelle, bestehend aus Unter- und Oberkirche, die nicht durch Ausgänge verbunden, sondern von einander völlig getrennt sind. Die eine war für die Königsfamilie und deren Hofstaat, die andre für die Domestikensippe bestimmt. Die alte Kapelle dient der neuern zum Unterbau. An der unregelmässigen Anlage, an den fantastisch gebildeten Kapellen, deren rohe Form auf das 12. Jahrh. deutet, erkennt man, dass die erste Kapelle noch auf derselben Stelle steht, wo sie im J. 1169 durch den nach Frankreich geflohenen Erzbischof Thomas Becket geweiht worden. Vom ursprünglichen Baue ist nichts mehr übrig als die gedrückten Gewölbe und die dreitheiligen Fensterkreuze, die neuerlich Glasgemälde erhalten haben (drei zu Sevres ausgeführte Heiligenfiguren nach Zeichnungen der verst. Prinzessin Marie). Das Schiff hat die Form eines Parallelogramms und endigt in Polygonschluss. Gewaltig dicke Pfeiler tragen die Tonnengewölbe und bilden im Innern neun Kapellen. Die äussern Strebepfeiler sind augenscheinlich unter Franz I. geschmückt und vielleicht sogar verstärkt worden. Ihre Vorder- und Seitenfronten zeigen composite Kapitelle, an den Ecken mit Hirschköpfen (einem der Zeichen des Königs Franz), wozwischen ein grosses geblümtes, mit einer Franziskanerschnur umwundnes *F* erscheint. — Die obere Kirche (laut Kolloffs Beweisführung nicht von Serlio, wie lange dem Abbé Guilbert nachgeschrieben worden ist, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach von einem einheimischen Architekten erbaut) gehört zu den kostbarsten Baudenkmalen der französischen Renaissance, ist aber leider gleich der Unterkapelle durch vielfache Veränderungen verdorben. Der Innerbau zeigt zwei Säulenstellungen übereinander, die erste mit dorischen Pilastern, die zweite mit Säulen von korinthischem Verhältniss, deren Gesims aber dem dorischen ähnelt. Die Base dieser Säulen ruht auf dem Knaufe der untern Halbsäulen. Die Kapitellmuster sind äusserst mannichfaltig; ihr äusserer Umriss hat zwar den korinthischen Zuschnitt, aber statt der Schneckenzüge und Akanthusblätter sieht man die Köpfe alter bärtiger Männer oder die von Engeln, welche mit ausgebreiteten Flügeln Kelch und Hostie beschirmen. Um den Chor herum findet man geflügelte, je nach der Knaufbiegung anmuthig bewegte Genien, die sich bei den Händen halten und unter Blumengewinde und Rosetten in lustigem Reigen zu drehen scheinen. In allen diesen Kapitellskulpturen herrscht ein so richtiges Gefühl für die Formen und die Bewegung der Figuren, ein solcher Reichthum und Schönsinn in den Ornamenten, dass ihre Ausführung durchaus auf einen ausserordentlichen Künstler schliessen lässt. Das Schiff hat auf beiden Seiten halbrunde Abschlüsse, deren senkrecht auf die Säulen aufsitzende Gurtbogen bündelweis im Scheitelpunkte des Tonnengewölbes zusammenstossen. Am äussern Chorschluss ist interessant die sinnreiche Anwendung des aus der Gothik bekannten Systems der geschmückten Strebepfeiler. Hier sieht man einmal antike Ordnungen zu solchem Zwecke mit grossem Takt und Geschick verwendet. Für ein Wunderwerk der Baukunst galt die über Mitten des Kapellendachs sich erhebende Thurmhaube, deren Druck aber dem Gewölbe so schädlich ward, dass sie Abbruch erfahren musste. (Eine Idee davon gibt die skizzenhafte Zeichnung der Saturninkapelle im o. a. Werke des Androuet-Ducerceau.) 1545 stand die Oberkapelle mit ihrem zierlichen Chorschluss vollendet. Sie zeichnete sich durch die Schönheit ihrer Bauverhältnisse, durch die Kühnheit ihres Gewölbes und ihrer Kuppel, durch

die Reinheit ihrer Profile sowie durch die saubere Vollendung ihrer reichen Steinmetzarbeiten aus. Unter Heinrich II. aber, Franzens kunstliebendem Sohne und Nachfolger, ward die Einheit und das schöne Ensemble ihrer Anlage zerstört durch Einfügung einer Orchestertribüne; später, unter Heinrich IV., ward die Kirche reich mit Vergoldungen und Malereien geschmückt und so der Karakter ihrer ursprünglichen Verzierung völlig verwischt. So blieb sie bis 1812, in welchem Jahre das Innere verstümmelt ward, indem man es zum Bibliothekzimmer herrichtete. Trotzdem macht noch das Schiff mit der reichkassettirten Gewölbdecke durch die geschmackvolle Gegensetzung und Verschmelzung der Farben und Vergoldungen eine gute Wirkung.

Ein herrliches Denkmal der Renaissance ist ferner der auf der Nordseite des Thurmhofes befindliche Prachtsaal, welcher als Ballsaal Heinrichs II. berühmt ist. Er verdankt seine ganze Ausstattung diesem Könige und gibt noch heute reiches Zeugniss von den wunderbaren Resultaten, welche das glückliche Ineinandergreifen der verschiedenen Kunstzweige im 16. Jahrhundert zu bewirken vermochte. Seine Länge beträgt 90, seine Breite 30 Fuss. Die flache Decke aus Nussbaum, ein Muster vollendeter Schnitzarbeit, besteht aus 27 grossen Achteckfeldern, worin Lilienwappen, Devisen, Sinnbilder und Namenszüge Heinrichs II. und der Diana von Poitiers (seiner *femme de campagne*) erscheinen, was alles mit Gold und Silber aufgehöht sich von farbigen Gründen oder vom Holze selbst abhebt und durchweg den Schönsinn der Renaissance offenbart. Um den Saal läuft ein prachtvolles Wandgetäfel aus Eichenholz, das sich durch kleine kannelirte Pilaster in grosse Fächer abtheilt, wo in kleinern mit Goldleisten verzierten Rahmen das Königswappen und die drei verschlungenen Halbmonde nebst den übrigen Sinnbildern Dianens von Poitiers geschnitzt sind. Das glückliche Gemisch von Gold, Silber und Holz im ganzen Saale macht köstlichste Wirkung. Ueber der Eingangsthür ist eine die ganze Saalbreite durchlaufende, von zierlichen Kragsteinen getragene Orchestertribüne mit gutgeschnitztem reichvergoldeten Holzgeländer; am andern Saalende aber befindet sich der grosse bis an die Deckenfelder reichende Prachtkamin, der, ausgezeichnet sowohl durch den monumentalen Karakter seines Ensembles als durch die feine Eleganz seiner Details, gewiss als das bedeutendste Kunstdenkmal dieser Art aus der Epoche der Renaissance zu betrachten ist. — An den breiten Pfeilern, welche die den Saalumfang bedeutend vermehrenden Seitenarkaden trennen und zugleich stützen, befinden sich acht mythologische Freskobilder; hinter der Orchestertribüne ein grosses Fresko, das in figurenreicher Zusammenstellung ein Concert schildert und uns alle im 16. Jahrh. übliche Instrumente vor Augen bringt; endlich zu beiden Seiten des Kamins vier Gemälde, darunter ein Jäger in damaliger Tracht, der einem grossen Luchse zu Leibe geht, und die nackte Diana von Poitiers mit dem Halbmond auf dem Haupte, sitzend mit Amor auf einem grünen Hügel unter Flammen, welche nebst dem angeketteten Cerberus im Hintergrunde auf den Tartarus anspielen. Kolloff ist geneigt, alle die bisher auf Primaticcio's Rechnung gebrachten Bilder des Ballsaals, weil sie einen kräftigern gesundern Styl zeigen, dem gewöhnlich nur als Ausführer genannten Niccolo dell' Abbati auch in der Composition zuzuschreiben. — In den J. 1834 und 35 hat der Ballsaal vollständige Restauration erfahren, indem ihn Louis Filipp zur Vermählung des Herzogs von Orleans einrichten liess. Seitdem erscheinen Getäfel, Decke und Vergoldungen wieder in vollem Glanze; auch sind die Wandgemälde, welche durch eingedrungene Nässe schauderhaft gelitten hatten, nach Möglichkeit wiederhergestellt worden. Letztere mühsame, sehr gewissenhaft durchgeführte Arbeit verdankt man dem Mr. Alaux.

Die Franzensgallerie an der Nordseite des Brunnenhofes, 188 Fuss lang, 18 F. breit, erbaut im J. 1530, ausgeschmückt mit Malereien und Stuccaturen von Rosso de' Rossi und nach 1541 von Primaticcio, ist in Betracht ihrer innern Dekoration nur noch ein bloser Schatten von dem, was sie einst gewesen, wogegen sich ihr Aeusseres ziemlich unverändert erhalten hat. Die reiche Vergoldung ihrer künstlich abgefachten Decke, die feine Delikatesse ihres zierlich wie die Decke aus Nussbaum geschnitzten Wandgetäfels, die schöne Politur und Transparenz der Stuckarbeiten, das alles ist jetzt mit schmählicher Oelfarbe überkrustet und die Wirkung, Harmonie und karakteristische Behandlung der theils allegorischen, theils mythologischen Fresken ist unter Schimmel begraben und vernichtet. — Diese Gallerie Franz I. hiess die kleine zum Unterschied von der grossen, 456 F. langen, 18 F. breiten Gallerie, welche derselbe König an einer Seite des „weissen Rosshofes" anlegte. Sie war mit den Hauptwerken Primaticcio's und Niccolo's dell' Abbati geschmückt, nämlich mit den 58 Freskobildern aus der Geschichte des irrfahrenden Odysseus, wonach sie die Ulyssesgallerie hiess. Im J. 1738 ward diese Prachtgallerie muthwillig

niedergerissen, um Wohnungen für das erbärmliche Hofgesinde Platz zu machen. Ueberhaupt ist die jämmerliche Zopfzeit eine grössere Feindin der Monumente Fontainebleau's gewesen als selbst die Revolution, denn während diese meist Unwesentliches (wie die kön. Zeichen) vertilgte und nur nebenbei Werthvolles (Bildwerke und Prachtmobiliar) wegschaffte, stiftete jene den kläglichsten Schaden durch besagte Niederreissung der „grossen Gallerie", durch den Verbau der „Hirschgallerie", durch die Zerstücklung der „Rehgallerie" und durch die Uebertünchung der obgenannten „kleinen Gallerie" (der *Galérie de François*).

Unter Napoleon war Max. Jos. Hurtault von Hüningen vielfach mit Wiederherstellung und Erneuerung alter Schlosstheile beschäftigt. Namentlich besorgte dieser Baumeister die bedeutenden Restaurationen des Dianensaals im Schlosse und der Dianenfontaine im Parke, sowie man ihm auch die Herstellung des Fischteichpavillons, der *Cascades du Tibre* und der Kapelle im Walde verdankt. Auch unter dem Friedensnapoleon, Louis Filipp, sind manche Schlosslokalitäten wiederhergestellt worden; besonders hat man unter diesem Regenten an die verwitterten Fresken gedacht, deren alten Glanz zurückzuzaubern freilich unmöglich ist und die auch in der Periode ihrer Frische und Unversehrtheit meist nur eben den sehr bedingten Kunstwerth von durch Farbe und scenischen Inhalt sinnenschmeichelnden Prunkmalereien gehabt haben.

Durch die Berufung und Uebersiedelung italischer Künstler nach Fontainebleau bildete sich hier eine bedeutende Schule aus, als deren leidiges Haupt der famose Gypser und Maler Primaticcio von Bologna übel auf die ganze nachfolgende französische Kunst gewirkt hat. Vorgänger Primaticcio's als Oberwerkmeister der Kunstunternehmungen Franz I. in F. war der Florentiner Rosso de' Rossi, der die Kunstweise Michelangelo's um 1530 nach Frankreich brachte und hier als *Maitre Roux* nationalisirt ward. Unter ihm arbeiteten: Dominique Barbier von Troyes (der zugleich Maler, Stuccateur und Kupferstecher war und bei den Italiänern der Domenico del Barbieri hiess), Louis Dubreuil, Michel Samson, G. B. Bagnacavallo (Sohn des berühmten Bartolommeo), B. Miniati, Luca Penni (Bruder des Fattore Raffaels) und der Stuckarbeiter Paul Pontius Trebati von Bologna; ferner die Meister Claude von Paris, Simon von Orleans und Laurent le Picard, welchen vielleicht die Schnitzwerke der Franzensgallerie angehören, wo sich im Gegensatz zu den manierirten Stuccaturen florentinischen Styls die nationalfranzösische Renaissance aufs Zierlichste ausprägt. Nach Rosso's Selbstvergiftung fielen 1541 alle Arbeiten in die Hände des intrikanten Primaticcio, der schon seit 1531 in F. mitthätig war und nun Oberaufseher der kön. Bauten ward. Unter Franz I. begünstigte ihn dessen Maitresse, die Herzogin v. Etampes, unter Heinrich II. die Nymfe dieses Königs, Diana von Poitiers, und zuletzt wurde er noch durch die Katharina von Medici während der Regierungen ihrer Söhne Franz und Karl mit Gnaden überschüttet. Bei solcher Hofwirthschaft ward es ihm möglich sich in Frankreich zum Beherrscher aller Kunstgebiete zu machen. Er versammelte einen förmlichen Hof von ältern Gehilfen und jüngern Schülern um sich, sorgte aber stets dafür, dass die erstern (die erprobten Künstler, die er in Folge des gewaltig wachsenden Umfanges seiner Aufgaben anzunehmen genöthigt war) nach vollendeter Arbeit auf die Seite geschoben oder in solcher Abhängigkeit erhalten wurden, dass er, der Oberhofkünstler, als alleiniger Urheber der unzähligen Werke genannt blieb, die zu F. von 1541 bis zu seinem 1570 erfolgten Tode zu Stande kamen. Er machte sich selbst den ihn weit überragenden, aber wie es scheint persönlich zu gutmüthigen Modeneser Meister Niccolo dell' Abbati dienstbar, wogegen ihm empfindlichere Naturen, wie der Florentiner Franz Salviati, bald Vale sagten. Das Danaergeschenk, was Primaticcio der französischen Kunst brachte und womit er deren schönere Blüte, die ächt volksthümliche, für lange Folgezeit verdarb, war jene die Elemente des Unnatürlichen und Unschönen bergende Manier, die er als Zögling Giulio Pippi's aus der Mantuanerschule davongetragen.

Von ähnlicher, wenn auch nicht so weitreichender Wirkung war die Thätigkeit, welche der florentinische Goldschmied und Erzgiesser Benvenuto Cellini gleichzeitig in Frankreich entfaltete. Aus seinen allbekannten Memoiren weiss man, dass er für Fontainebleau eine Prachtfontaine entwarf, welche eine nackte riesige Marsfigur (von 54 F. Höhe) mit dem Kopfe des Königs Franz zum Hauptschmuck erhalten sollte. Ohne Zweifel war sie für die Terrasse am grossen Weiher des Brunnenhofes bestimmt, blieb aber in Folge eintretender Kriegszeit, welche kein Geld für ein so gigantisches Erzwerk übrigliess, unausgeführt. Sodann kennt man aus seiner Lebenserzählung den Verzierungsplan für die Porte dorée. Sein Modell, wonach dieses Schlossthor verschönert werden sollte, zeigte über der Thür ein Halbrund, worin er

eine nackte Weiblichkeit in angenehm liegender Stellung gebildet. Der Kopf dieser Figur war das Bildniss eines schönen oft von Cellini im Schlossparke gesehenen Landmädchens. Die Gestalt legte ihren linken Arm über den Hals eines Hirsches (Leibzeichens des Königs). Auf der einen Seite hatte Cellini Rehe, Eber und anderes Wild angebracht, wie es der schöne Wald von F. nährte. Andrerseits sah man Schweiss- und Windhunde zur Anspielung auf Franzens Jagdvergnügen. Dies Lünettenrelief

Nymfe von Fontainebleau.
Bronzerelief von Benv. Cellini im Pariser Museum.

hatte C. in ein Viereck eingeschlossen, so dass er die beiden Ecken über dem Halbrunde mit zwei (fackeltragenden) Viktorien schmücken konnte. Indessen kam von Cellini's Verschönerungsplane, der die Thüransicht auch architektonisch veränderte, nichts weiter zur Ausführung als das im Halbrund projektirte bronzene Basrelief. Dies elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Werk wurde später von Filibert Delorme zum Schmuck einer Schlossthür in Anet benutzt, nach Abbruch dieses Schlos-

ses aber in den Louvre geschafft. Man sieht es jetzt in einem Saale des pariser Antikenmuseums, wo es im Halbrund über der Tribüne mit den Karyatiden des Jean Goujon angebracht ist. Man nennt dies Bildwerk die Nymfe von Fontainebleau und schätzt es als die bedeutendste Arbeit, welche von Cellinischer Hand in Frankreich übriggeblieben. — Für seine kostspieligen Arbeiten abgespeist mit einer Abtei, reiste C. im J. 1545 missmuthig nach Florenz zurück.

Andre namhafte italische Künstler, welche Franz I. an seinen Hof berief und die zum Theil auch in F. wirkten, sind der Steinschneider Matteo del Nassaro von Verona (welcher Münzmeister des Königreichs ward), der Bildhauer Agostino della Robbia (Neffe des berühmten Thonbildners Luca della Robbia), der Maler, Erzgiesser und Baumeister Vignola von Modena und der Architekt Sebastian Serlio von Bologna. Vignola (Jacopo Barozzi) kam im J. 1537 nach F., wo er den Verschönerungsbau auf der Gartenseite des „weissen Rosshofes“ (*Cour du cheval blanc*) übernahm. Namentlich gehört ihm, laut Kollofs erwogener Ansicht, der Umbau der Dreieinigkeitskirche und der Eckpavillon auf derselben Fasadenseite an. Der Modenesische Meister schloss sich an das System an, was die französischen Architekten in den vorher gebauten Schlosstheilen, im goldnen Thorpavillon und in der Franzensgallerie aufgebracht hatten. Die Eigenthümlichkeit des durch antike Studien gereiften Talents Vignola's spricht sich, namentlich im Eckpavillon, durch den kräftigen Schnitt der Profile sowie durch das schöne Verhältniss der Pilaster und Arkaden aus. Seine Bindepfeiler an den Ecken und zwischen den Rundbogenfenstern in Gestalt vorspringender Pilaster sind aus behauenen Quadern und haben gleichfalls steinernes Gesims, während alles Uebrige aus blosen Bruchsteinen gebaut und überkalkt ist. Serlio, welcher um 1542 als Hofbaumeister auftrat und die Fortsetzung der drei den Rosshof vollends einschliessenden Fasaden übernahm, kehrte sich nicht an die Bauart der Vignola'schen Hauptfasade, sondern machte eine ganz verschiedene Fasadenanordnung und umgedrehten Gebrauch von der Vermischung der Hau- und Backsteine, indem er den Bruchstein für das Mauerwerk, den Backstein aber für alle Verzierungen anwandte. Wie schwer es diesem Schlossbaumeister ward, sich dem *modo francese* anzubequemen, bezeugen viele Klagestellen in seinen sieben Büchern über die Baukunst, wo er die öftere Verzwicktheit seiner Compositionen mit der Nothwendigkeit, den eigenen Baugeschmak der Franzosen berücksichtigen zu müssen, entschuldigt. Ueberhaupt zeigt Serlio in seinen Entwürfen zwar die Eleganz aber nicht die Reinheit Vignola's; bereits abgehend von der antiken Strenge neigt er sich dem Geschmacke zu, welcher bald in florentinische Manier ausartete und dann schnell zum Verfall der Renaissance führte.

Literarische Quellen und artistische Hilfsmittel zur Kunstgeschichte Fontainebleaus: Serlio's sieben Bücher über Architektur (wovon das fünfte 1547 in Paris, das sechste 1551 in Lyon und das siebente 1575 in Frankfurt am Main mit Holzschnitten erschien); Cellini's Selbstbiografie; Filibert Delorme's Abhandl. über die Baukunst; J. Androuet-Ducerceau's kostbares Werk über die vorzüglichsten Gebäude Frankreichs (*des plus excellens bâtimens de France, à Paris* 1576) mit den Grund- und Aufrissen und einer gedrängten Beschreibung des Schlosses; Theodors van Thulden Blätterfolge nach Franz Primaticcio's Fresken in der Ulyssgallerie (*les travaux d'Ulisse peints à F. par le Primatice, par Th. v. Th.* 1633, eine Reihe von 58 flüchtigen Stichen, die hie und da geistreiche Radirungen genannt werden, obschon sie nur über die Compositionen belehren, nicht aber hinsichtlich des Ausdrucks, der Zeichnung und des Umrisses der Primaticcischen Urbilder Aufschluss gewähren); Pater Dan's *Trésor des merveilles de Fontainebleau* (die älteste, 1642 zu Paris erschienene Ortsbeschreibung von F.); Israel Silvestre's *diverses veues du château et des bastiments de Fontainebleau* 1649 (10 Bl. in qu. 4.); Abt Guilbert's *Description hist. de Font.* (Paris 1733); A. J. Dezallier d'Argensville *Abregé de la vie des plus fameux Peintres* (Paris 1745—52); Baltard's *Paris et ses monumens* (Paris 1805, mit Abbild. verschiedner Gemälde des Ballsaals zu F.); Robit's, Oberbauconducteurs des Schlosses F. unter Napoleon, Grund- und Aufrisse der Saturninkapelle (im J. 1812 aufgenommen, leider ohne erläuternden Text erschienen); Charles Percier's kolorirte Zeichnungen der Hauptbilder des Ballsaals im Zustande vor der Restauration; Denecourt's *Guide du Voyageur dans le palais et la forêt de F.* (mit zwei topograf. Karten); Jamin's und J. Vatout's Gesch. von F.; E. Kolloff's gediegener Aufsatz über das Schloss und die Schule von F. (als ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Frankreich mitgetheilt in Raumers historischem Taschenbuche 1846). Den auf historische Kritik begründeten Angaben dieses neusten Gewährsmannes sind wir in obigem Art. vorzugsweise gefolgt. — Wer

eine schöne Zusammenstellung aller an F. geknüpften geschichtlichen Erinnerungen sucht, findet solche in H. Laube's französischen Lustschlössern (Mannheim 1840).

Zwei berühmte Kunstwerke tragen aus dem äussern Grunde, dass sie sich einst hier befanden, ihre Benennung von F.: das schon oben als Meisterwerk Cellini's erwähnte Erzbildwerk (die Nymfe von F.) und das gewöhnlich die schöne Gärtnerin (*la belle Jardinière*) genannte Madonnenbild Raffaels, welches aus Siena in die Kunstsammlung Franz des Ersten nach Font. gekommen war, daher es noch zuweilen, obwohl es schon lange in den Louvre versetzt ist, auch *la Vièrge de Fontainebleau* genannt wird. (Auch ein andres jetzt den Louvre zierendes Werk Raffaels, der grosse Erzengel, der mit der Lanze den Drachen tödet, befand sich zu Franzens Zeit und noch ein Jahrh. später in Font.) — Sodann gibt es mehre namhafte Gemälde jüngerer Zeit, welche durch ihren geschichtlichen Inhalt unsre Erinnerung an Font. beleben. Wir citiren nur folgende: den heil. Ludwig am Grabe seiner Mutter zu F., vorzügliches Bild von *Charles Marie Bouton;* den König Franz, wie er in der Dianengallerie zu Font. das eben aus Rom angelangte heilige Familienbild Raffaels in Empfang nimmt, Composition von 31 Figuren im Kostüm jener Zeit, gemalt von N. Lemonnier (bekannt durch das grosse Blatt von Jazet); Napoleons Abschied zu F., berühmtes Gemälde von *Horace Vernet* (zweimal in Aquatinta gestochen durch Jean Pierre Marie Jazet) und Napoleon am 31. März 1814 schicksalgebeugt im Gemach zu F. sitzend, ein meisterhaftes Karakterbild von *Paul Delaroche* (im Besitze des Konsuls Schletter zu Leipzig), worüber Karl Gustav Carus in seiner 1848 zu Pforzheim erschienenen „Mnemosyne" einen schätzenswerthen Aufsatz geliefert hat. — In F. selbst trifft man eine grosse Schilderung Franz des Ersten zu Pferde, von *Louis Ch. Aug. Couder.* — Eine anziehende Abbildung des prachtvollen Staatsschlafzimmers der Königin im wiederhergestellten Palaste Fontainebleau's bietet sich uns in *The drawing-room scrap-book* von Mrs. Norton.

Fontana. Die Künstler dieses Namens (vier Architekten: die Gebrüder Domenico und Giovanni F. aus Mili am Comersee, Carlo F. aus Brusciato und dessen Neffe Girolamo F., sodann ein Maler: Prospero F. aus Bologna, und eine Malerin: Prospero's Tochter Lavinia) siehe im Art. *Italische Kunst.*

Fontanellum, der mittelalterlich lateinische Name für das Benediktinerkloster S. Vandrille an der untern Seine. Diese alte Klosteranlage enthielt mindestens neun grössere und kleinere Kirchen, wie ähnlich Kloster Göttweih in Niederösterreich acht dergleichen aufwies. Der Bau dieser Klöster fällt ziemlich in dieselbe Periode, in welcher der bekannte von Ferd. Keller neuerdings herausgegebene Bauriss des Klosters St. Gallen entworfen ward. Der St. Galler Plan enthält freilich blos Eine Basilika und zwei kleine Kapellen. Man beschränkte sich hier vorerst auf das Wesentliche, auf die Hauptkirche, während dagegen Fontanellum gleich unter dem heil. Wandregisil mit drei Kirchen begann. Die vielen Kirchen von St. Vandrille und Göttweih erklären sich durch den allmäligen Weiterbau dieser Klöster unter verschiedenen Aebten.

del Fonte oder della Fonte, Zubenennung des florentinischen Bildhauers Jacopo oder Giacomo di Pietro, der um 1400 die von Arcagno (Andrea di Cione) unvollendet hinterlassenen Ornamente und Bildwerke an der obern Aussenseite der Loggia dei Lanzi in Florenz beendigte. Später war er zu Bologna thätig, wo er im J. 1425 die Bildwerke des Haupteinganges von San Petronio schuf. 1429 verakkordirte man ihm den Thürschmuck im Innern ders. Kirche, jedoch ist was jetzt dasteht, von Pietro Tadolini aus dem 18. Jahrh.

della Fonte, Jacopo. So ward der ausgezeichnete sienesische Bildhauer *Jacopo della Quercia* als Meister der Fonte Gaja zu Siena genannt. Diese schöne Brunnenverzierung (auf dem Platze, wo jährlich am Tage der Marienhimmelfahrt Kampfspiele gehalten werden, welche die Zeiten der republikanischen Grösse Siena's zurückrufen) wurde in den J. 1402—1418 ausgeführt. Jetzt sind die Bildwerke dieser Brunneneinfassung leider sehr verdorben.

Fontenay le Comte, Stadt am gleichnamigen Flüsschen in der Vendée, malerisch gelegen und alterthümlich gebaut. Auszeichnung verdient die schöne Hauptkirche mit hohem Thurme von zierlicher Arbeit. In einem Kloster dieses Ortes nahm der Erzschalk Rabelais die Mönchskutte.

Fontenelles, kleines Dorf in der Gemeinde Venausault in dem Departement Vendée, unfern der Stadt Bourbon-Vendée. Hier ward im Jahr 1210 eine Augustiner-Abtei gestiftet, aus deren Trümmern jetzt ein kalter Mineralbrunnen strömt. In der noch erhaltenen Kirche sieht man das Grabmal der Stifter Wilhelm von Talmont und seiner Gemahlin. Die Ruinen des benachbarten Schlosses Essarts, in dem 2000 Seelen zählenden Städtchen dieses Namens, scheinen aus dem

12. Jahrh. herzurühren. Auch die Reste des alten Schlosses bei dem Städtchen Tiffauges liegen in der Nähe.

Font-Evraud, Ebraldsbrunnen, eine berühmte Abtei im nordwestlichen Frankreich, gestiftet zu Ende des 11. Jahrh. durch Robert von Arbrissel, jetzt in ein Gefängniss umgewandelt. Nur der Chor der Kirche dient noch zu einer Kapelle. In dieser befindet sich die Grabstätte des löwenherzigen Richard I. Man findet vier Statuen auf hölzernen Grundlagen, etwa drei bis vier Fuss über den Boden erhaben, von denen man alsbald Heinrich II. von England, seine Gemahlin Eleonore und deren kampflustigen Sohn Richard Löwenherz erkennt. Neben Letzterm steht eine zarte weibliche Gestalt: ob es dessen Gemahlin Berengera, oder seines Bruders, Johanns ohne Land, Wittwe sein solle, darüber sind die Alterthumskundigen getheilter Meinung. Keine dichterische Beschreibung kann den Eindruck der wirklichen Erscheinung Richards im Leben besser vor die Seele führen als die herrliche Bildniss-Statue ob seinem Grabe. Miss Costello (in ihrem *Summer amongst the bocages and the vines*) schreibt darüber wie folgt. „Ein unwillkürliches Furchtgefühl beschleicht uns bei seinem Anblicke, und seine gerunzelte Stirn scheint sich noch mehr zu falten, gleich als strafe er die Freiheit, die es sich erlaubt, sich einem so mächtigen Herrscher so weit zu nähern. Die Stirn ist eine der imposantesten, die man sehen kann: breit, offen, majestätisch, von finstern, eng aneinander anschliessenden Augenbrauen begrenzt, streng, selbst stolz. Der obere Theil der Nase ist fein geformt, der übrige Theil leider verstümmelt, ohne dass es jedoch die Gesichtsbildung entstellte. Die Augen sind geschlossen und scheinen von schönem Schnitte, doch nicht sehr gross zu sein. Der Mund ist bildschön, das Kinn gespalten und zierlich gerundet; der kurze gekräuselte Bart, das lange starke Haar und der Schnurrbart fein; die ganze Gesichtsbildung gut, aber ziemlich breit; der Hals sehr stark und dick; die Brust bewundernswerth stark gebaut. Eine Hand ist noch vorhanden, die breit und kräftig und, wie das ganze Bild, ausgezeichnet gearbeitet ist. Sein Gewand ist über den Hüften von einem Gürtel umschlossen; von einem Harnisch zeigt sich keine Spur; die Füsse sind etwas verstümmelt, sie stemmen sich auf einen deutlich genug hervortretenden Löwen. Ein Juwelenband umschliesst sein Haupt, das Haar ist ganz dunkelbraun, die ganze Statue, nach dem Brauche ihrer und der frühern Zeit, bemalt. Seine gewichtige Keule liegt ihm zur Seite zum Zeichen seiner Gewalt und Stärke.“ Das nahe Chinon ist sein, wie seines Vaters Sterbeort. — Die durch Charles Alfred Stothard 1816 zu Fontevraud wieder aufgefundenen Bildnisse der Plantagenets findet man nach treuer Abzeichnung radirt und zugleich in ihrem Farbenschmucke wiedergegeben in dem 1811—17 mit Text von A. J. Kempe herausgekommenen Stothardschen Werke: *Monumental Effigies of Great-Britain.* Von besonderer Schönheit ist hier das Bild des Geoffrey Plantagenet.

Orden von Fontevraud. — Der Stifter dieses Doppelklosters, Robert von Arbrissel, war zugleich Einführer einer neuen Klosterregel. Das Kostüm der Mönche von F.-E. war ein schwarzer Rock, Kappe und darüber eine grosse Kapuze, an welche zwei Zeugstücke (sogenannte Roberte), das eine vorn, das andre hinten, geheftet waren. (Die sog. Roberte wurden wie ein Skapulier oben in die Mozetta gesteckt, unter der sie bis über den Gürtel hervorstanden.) Der Mönchsgürtel war von schwarz-wollenem Zeuge. Während der Messe trug man einen schwarzen Ueberwurf, vorn offenen Mantel, der aber unter den Brustkragen ging. Die Nonnen trugen zwei weisse Röcke, wovon der untere bis auf die Füsse, der obere bis an die Kniee reichte, ferner eine weisse Wimpel, die hinten zusammenging, und einen schwarzen Weihel, unter dem man die von einem weissen Tuche oder Mützchen umschlossene Stirn sah. Gürtel von schwarzem Zeuge; das Chorkleid der Nonnen ein schwarzer Ueberwurf mit weiten Aermeln, der oben unter die Wimpel ging.

Fonthill-Abbey, Name einer englischen, einst sehr prachtvollen Abtei, welche durch ihren letzten Besitzer, den 1844 zu Bath verstorbenen reichen und kunstbegeisterten William Beckford, zu neuem Namen gekommen ist. Vergl. Waagens Notizen im 2. Th. der „Kunstwerke und Künstler in England.“

Foppa, Vincenzio und Ambrogio, s. im Art. *Italische Kunst.*

Fora, die Mehrheit von Forum; s. dieses.

Forbin de Janson, Graf Louis Nicolas Philippe Auguste, geb. 1779 zu La Roque im Departement der Rhonemündungen, gest. 22. Februar 1841 zu Paris als Generaldirektor der kön. Museen und Mitglied der Akademie der schönen Künste, besass von Natur Anlage zur Malerei und widmete nach den Unglücksfällen, welche während der Schreckenszeit der ersten französ. Revolution auch seine Familie betrafen, die besten Jugendjahre dem Studium dieser Kunst, indem er Louis Davids

Schüler ward. Als solcher bildete er sich nicht nur zu einem tüchtigen Künstler, sondern lernte er auch, im Umgang mit den ersten Männern seines Faches, jenen nach Unabhängigkeit strebenden und ihr Alles opfernden Künstlergeist kennen und schätzen, der den ächten Künstler bezeichnet. Auch Graf Forbin besass diesen Geist; er nahm als Maler eine selbständige Stellung ein, und wusste seinen poetischen Schöpfungen durch ein magisches und kräftiges Kolorit einen eigenthümlichen Reiz zu geben. Seine meisten Gemälde füllen in öffentlichen und Privatsammlungen ihren Platz würdig aus. — Als ein Nachkomme jenes mächtigen Palamedes von Forbin, der zu Ludwigs XI. Zeit so zu sagen als König der Provence galt, machte Graf Forbin dem alten Adel seines Geschlechts durch die feinsten Sitten und die Abwesenheit alles Hochmuths Ehre, so dass er als das Muster eines ächten französischen Edelmanns gelten konnte, und da sich mit diesen persönlichen Eigenschaften eine Fülle der mannigfachsten Kenntnisse in ihm vereinigte, so war er für die Stelle eines Generaldirektors der königlichen Museen wohl der geeignetste Mann. Schon der Kaiser hatte ihn geschätzt; aber erst unter der Restauration liess man ihm volle Gerechtigkeit widerfahren. Gegen das Ende des Jahrs 1815 erhob ihn Ludwig XVIII., der den Werth der Künste richtig zu schätzen wusste, zu dem Posten, den er bis an seinen Tod behauptete. Seiner Gewandtheit und Festigkeit verdankt Paris den Besitz manches ausgezeichneten Kunstwerks aus alter und neuer Zeit, welches sonst wieder ins Ausland zurückgewandert sein würde. Bis zum Jahr 1830 erwarb er sich zumal ein grosses Verdienst dadurch, dass auf seinen Vorschlag und durch seinen Eifer der Civilliste so bedeutende Jahresbeiträge zum Besten der Museen hinzugefügt wurden. Diese Gelder zur Aufmunterung und Belohnung der Würdigsten zu verwenden war sein stetes Bestreben. König Ludwig Philipp erkannte seine grossen Verdienste an, und liess den Grafen in seiner Stelle, obwohl schwere Körperleiden ihn zu den Geschäften derselben damals fast unbrauchbar machten. Die letzten Lebensjahre des Verstorbenen waren weniger durch körperliche Leiden getrübt, und er entfaltete in denselben wieder die ganze Thätigkeit seiner besten Jahre, daher sein Verlust auch um so herber gefühlt ward. — Als Schriftsteller hat sich Graf Forbin namentlich durch sein im J. 1823 erschienenes Werk: *Souvenirs de la Sicile*, durch das Prachtwerk: *Un mois à Venise* (1824—1825, Fol. mit 15 Kupfern) und durch das grosse Werk über das Morgenland: *Voyage dans le Levant* bekannt gemacht, das im J. 1819 mit einem Atlas von 80 Lithografien erschien und auch ins Deutsche übersetzt worden ist. — Als Maler hat F. seinen Ruhm begründet durch die „Nonne vor den Richtern im Inquisitionsgewölbe zu Valladolid", welches jetzt im Pariser Museum befindliche und durch William Reynolds pikanten Stich bekannte Bild (grossartig im Architektonischen, getreu im Kostüm und von schöner kühner Zeichnung) 1817 an Ort und Stelle der Scene entstanden ist. Bedeutende Gemälde Forbins sind auch: das Innere des portugiesischen Klosters zu Alcobassa, wo die schöne Ines de Castro aus ihrem Grabe gehoben und von Don Pedro gekrönt wird (in der Leuchtenbergschen Gall. zu München) und die Schilderung des Todes des Naturgeschichtschreibers Plinius beim Ausbruche des Vesuv (in der Luxemburger Gall. zu Paris).

Forchheim, Stadt im bairischen Franken, mit sehr alter Befestigung, welche recht stattliche Werke zeigt, die jedoch jetzt demontirt und nur von Invaliden bewacht sind. Die Festung Forchheim war die Grenzveste des Bisthums Bamberg und gilt für jungfräulich, da sie niemals erobert worden sein soll. Das alte Stadtschloss, jetzt Sitz eines bair. Rentamts, ist ein ansehnlicher Bau aus verschiedenen Zeiten und enthält in dem Raume, der sonst die Schlosskapelle abgab, kunstgeschichtlich merkwürdige Wandgemälde (mit der Hauptvorstellung der anbetenden Könige), die nach Waagens Ansicht nicht später denn gegen Mitte des 13. Jahrh. beschafft worden sein mögen. Waagen folgert dies aus der sehr einfachen, aber stylgemässen Anordnung, aus den einfachen Gewändern von antiken Motiven, worin sich ebensowenig wie in den Stellungen oder dem architektonischen Beiwerke (z. B. einer Art Traghimmel über Marien) eine Spur des Gothischen zeigt, endlich aus den lichten starkgebrochnen Farben und den nicht goldenen, sondern farbig gemusterten Hintergründen. Die Ausführung ist ziemlich roh; so sind z. B. an den Händen keine Gelenke, auch die Schatten nur sehr schwach angegeben. Den Figuren fehlt Ausdruck, dagegen sind die Motive deutlich und gut. Erst neuerlich sind diese Malereien unter einer Uebertünchung wieder entdeckt und von dem kalkenen Sterbehemde befreit worden. Graf August Seinsheim, der Auffinder, ward ihr Retter. König Ludwig hat sie durch den Conservator Fernbach restauriren und zur Erhaltung mit einer Wachsauflösung überziehen lassen. In einem Raume daneben sieht man an einer Fensterbrüstung fast nur in rohen Umrissen einerseits ein Unthier von menschlichen Gliedern mit langem Schnabel auf einem Kameele, andrerseits ein gut erfundnes Seeungeheuer. (Vergl.

Dr. Waagens „Kunstw. u. Künstl. in Deutschland“, I. 146 ff. Fr. Xaver Fernbachs Handbuch der enkaustischen Malerei, S. 281 ff.) Das Schloss ist seiner Gründung nach von höchstem Alter; es war schon eine Pfalz (Palatium) Karls des Grossen, der hier zeitweilig residirte. Auch war es Versammlungsort mehrer Reichstage und Concilien. Im 16. Jahrh. erblühte zu Forchheim eine Erzgiesserei, wo man besonders nach dem markgräflichen Kriege 1553 Geschütze goss, aber doch dabei das Höhere der bildenden Kunst nicht vernachlässigte. Viele Grabmale in den Domen zu Bamberg und Würzburg sind aus dieser Giesshütte hervorgegangen und tragen die Namen oder Zeichen der Künstler. Genannt werden die Forchheimer Giesser Sebastian Roth, Jakob Weinmann, Sebald Kopp, Johann Kopp, Josef und Joh. Georg Etzel, und Joh. Konrad Roth. Das ausgezeichnetste Gusswerk der Forchheimer Hütte ist das im Bamberger Dom befindliche Grabdenkmal des 1672 verst. Fürstbischofs Filipp Valentin von Rineck, ein Kunstwerk ersten Ranges von Sebald Kopp, von dem auch die vier gewundenen und die vier herrlich kannelirten Erzsäulen, welche den beiden Altären in Bambergs Domchören bis 1836 zum Schmuck dienten, gegossen worden waren. — Von den berühmten zwölf Apostelkanonen, welche während des französ. Kriegs zu Augsburg eingeschmolzen wurden und früher abwechselnd eine Zierde der fürstbischöfl. Zeughäuser zu Kronach und Forchheim ausgemacht hatten, datiren drei aus der Forchheimer Stückgiesserei; die zehnte vom J. 1669 hatte Sebald Kopp, die elfte Johann Kopp und die zwölfte (mit dem heil. Georg) Joh. Konrad Roth gegossen.

Forest, ein Schüler des Jarvis, malte mit diesem gemeinschaftlich ein Auferstehungsbild nach Benjamin West auf ein Fenster der Georgenkapelle zu Windsor und arbeitete dann allein für dieselbe Kapelle die mit den Jahrzahlen 1792, 94 und 96 bezeichneten Glasgemälde jenes Fensters, welches die Verkündung der Heilandsgeburt, die anbetenden Hirten und die opfernden Magier (ebenfalls nach Westschen Zeichnungen) enthält. Vergl. Passavants Kunstreise durch England, S. 42.

le Forestier, Henri Josèphe, geb. auf Santo Domingo zu Ende vor. Jahrh., bildete sich in Vincents Schule zu Paris und ärntete 1813 den ersten grossen Preis durch seine „Segnung Jakobs.“ Dann lag er zu Rom seiner Weiterbildung ob und malte dort die grosse geschätzte Darstellung der wirthlichen „Aufnahme des Liebgottes beim Erotiker Anakreon“, welche 1816 in Paris zur Ausstellung kam. Später entstand seine grosse (der Luxemburger Gall. einverleibte) „Heilung des Besessenen durch Kristus“, und im J. 1830 war sein „St. Frontin in Anrufung des heil. Geistes“ vollendet, ein schönes Gemälde von 9 F. Höhe, das in der bekannten alten Kuppelkirche dieses Heiligen zu Périgueux in Guienne Aufstellung gefunden.

Forli, eine hochalte, seit 1503 dem Kirchenstaat einverleibte Stadt, welche durch Livius Salinator (nach dem Siege über Hasdrubal am Metaurus) an der Via Aemilia angelegt und das *Forum Livii* benannt ward. Sie liegt zwischen den Flüssen Ronca und Montone, ist gutgebaut und hat einen sehr schönen Marktplatz. Im frühern Mittelalter war sie Republik, bis sie in den Besitz der Malatesti und Ordelaffi von Faenza und Bologna überging. Nach den Kämpfen der Welfen und Ghibellinen, der Argogliosi und Calboli, der Numagli und Moratini nahm Cesar Borgia und nach demselben Papst Julius II. von ihr Besitz. Hier wurde am 8. Juni 1438 Marco degli Ambrogi geboren, der unter dem Beinamen Melozzo als einer der bedeutsamsten Maler des 15. Jahrh. berühmt ist. Er starb in der Vaterstadt 1494, wie man durch den gleichzeitigen Annalisten von Forli (Leo Copelli) weiss. Im vor. Jahrh. sah man noch seinen Grabstein in Sta. Trinità mit der Schrift: *D. S. Melocii Foroliviensis pictoris eximii ossa. Vix. a. LVI. m. v. ob. an.....* Darüber sein Wappen: ein Löwe aufrecht auf dem linken Fusse stehend; noch höher eine Sonne. Zu Melozzo's Hauptwerken in Forli gehörte die Kuppel im Chore der Johanniskirche, wovon gesagt wird, dass sie durch die merkwürdige Perspektive der Malerei viel höher geschienen habe als sie gewesen. (Leider ward sie 1651 durch die Kapuziner niedergerissen.) Erhalten ist dagegen das Altarbild der ersten Kapelle links vom Eingange in *Maria del Carmine.* St. Anton der Abt sitzt mit einem geöffneten Buche auf einem Piedestal und hat segnend die Hand erhoben. Zu beiden Seiten stehen nach vorn gewandt Johannes der Täufer und St. Sebastian. Alle Gestalten sind gut erhalten. Die Scene ist ein Atrium mit schönen Pilastern und Verzierungen auf Goldgrund. Auf oberwähntem Piedestale das Wappen der Familie Ostoli, darunter ein Zettel: *Marcus de Melotius pictor foroliviensis facebat.* — Im Privatbesitz zu Forli (bei den Gebr. Reggiani) trifft man eine Melozzische Pietà. Der todte Kristus, in sitzender Stellung mit herabhängenden Armen, wird von Maria emporgehalten, welche ihn anblickend ihre Rechte auf seine Schulter legt, während sie mit der Linken seine linke Seite umfasst. Weiter unten kniet Magdalena, weinend, mit blondem aufgelösten Haar, das bis unter die Schultern

herabhängt. Liebevoll hält sie den linken Arm des Erlösers und betrachtet seine todten Glieder. Ihr gegenüber steht Johannes, der traurig, mit gefalteten Händen, dem Erlöser ins Gesicht schaut. Links schliesst das Bild ab mit der Gestalt des heil. Valerian, der in der einen Hand die blau und weiss gestreifte Fahne der Stadt, in der andern die Märtyrerpalme hält. Ihm entspricht rechts der heil. Mercurialis, erster Bischof von Forli, priesterlich gekleidet mit dem welfischen Banner der Kirche in der einen, dem Evangelienbuch in der andern Hand. Die Figuren scheinen sich wie auf einem mit schwarzem Tuch bedeckten Balkon zu befinden. Der Styl soll etwas trockner als in dem Bilde in del Carmine sein. Ursprünglich war dieses Bild grösser; jetzt ist es 1,70 m. breit, 0,99 m. hoch. — Auch das Schild einer Apotheke Forli's, das freilich durch Schmuz fast unkenntlich geworden ist, bleibt als Melozzisches Werk anzuführen. Es stellt einen Mann dar, welcher Gewürz im Mörser stösst; dazu Wappen der Riarier und der Sforza. — Dem Palmezzano da Forli, Schüler Melozzo's, werden gewöhnlich die Malereien der ersten Kapelle rechts in *San Girolamo* zugeschrieben, weil eine Inschrift des untern Hauptbildes besagt: *Marcus Palmezzani pictor Foroliviensis facebat* 1485. Was hier jedoch wirklich von Palmezzano ist, erscheint als noch etwas ängstliche Arbeit, wie sie der Jugend des Künstlers, der erst 29 Jahre zählte, angemessen ist. Dagegen verrathen die Gemälde der Lünette darüber und der Kuppel eine weit freiere Hand. Die Kuppel ist in Kassettirungen eingetheilt, deren Gürtel mit Arabesken und Rosetten geschmückt sind. In der Mitte sieht man das Wappen der Familie Feo umgeben von einem Eichenkranze und weiter von einem Kreise geflügelter Serafimköpfe in verschiedenen Stellungen und Verkürzungen, wie sie Melozzo liebte, und von grossem Verdienst in Färbung und Helldunkel. (Palmezzano hat diese Köpfe in der vierten Kapelle derselben Kirche wiederholt, doch ohne die Freiheit der Urbilder zu erreichen.) Dazu kommen in den Sechsecken der Kuppel noch acht meisterhafte Gestalten von Profeten und Sibyllen, worin man den breiten Styl der Meisterhand trotz den übeln Restaurationen erkennt. Etwas fantastisch sind die Gegenstände der Lünette und des untern Bildes. In zwei Bildnissen wollte man hier Katharina Sforza und Girolamo Riario erkennen; doch werden sie wohl eher der Familie Giuliano Feo's, den damaligen Besitzern der Kapelle, angehören. Zwei andre Bildnisse, welche oben und unten wiederholt sind, deutet man auf Melozzo und seinen Zögling Palmezzano selbst. (Den Umriss eines Kopfes findet man beigegeben dem 1835 edirten Schriftchen: *Alcune memorie intorno il pittore Marco Melozzo da Forlì, raccolte da G. R. P.*) — Im Dome Forli's ein Reliquienkasten von gegossener, ciselirter, emaillirter und niellirter Arbeit aus dem 14. Jahrh., von den Meistern Enricus und Nicolaus Ture aus Deutschland. Das Ciborium dieser Kirche angeblich nach Michelangelo's Zeichnung. Das Domportal mit Bildwerken aus dem J. 1465, von Marino Citrino. In San Filippo ein Hauptwerk von Guercino (Verkündung). — Der Palast Guerrini angeblich nach Michelangelo's Plane. Casa Manzoni mit der marmornen Tänzerin und andern Werken Canova's. — Bei Forli der Ort *Salto* mit den Resten eines Tempels des Zeus und der Juno, und der Ort *Forlimpopoli*, der im Alterthum ein Forum Popilii oder ein Forum populi war.

Forman, Helena, zweite Gemahlin Rubens', eine vlaemische Schönheit ersten Ranges. Ihr Mann und Meister wurde nicht satt sie zu malen; er selbst aber war ein vlaemischer Paris, der solcher Helena würdig zur Seite stand. Im Berliner Museum sehen wir die Schöne in reicher brabantischer Tracht dastehend, eine eigenthümlich edle Gestalt mit leise dämmerndem Heiligenschein um ihr Blondhaar und mit Palmenzweig in der Rechten. Das Gesicht der jugendlichen Frau ist bei aller volksthümlichen Fülle von feiner Bildung, die zumal durch die schönen sinnigen Augen einen überaus anziehenden Ausdruck gewinnt. In der Belvederegallerie zu Wien sieht man sie ganz entblösst, nur mit übergeworfenem Pelzmantel, den sie mit beiden Händen zusammenhält, auf einem Teppiche stehend. In der Münchner Pinakothek sitzt sie lebensgross, mit prächtigem Festgewand angethan, im Lehnstuhle unter einem Portikus. Als niederländische Venus sich im Spiegel beschauend, den der Knabe Amor der schönen Mutter vorhält, trifft man sie in der Gallerie Lichtenstein. Helena als Schäferin mit blumengeschmücktem Hütchen auf dem Kopfe, das ihr auf der Seite sitzt und auf der Stirn einen Halbschatten bewirkt, Brustbild in Dreiviertelansicht, ungemein reizend, lebhaft und etwas schelmisch im Ausdruck, frisch und klar in den Farben und höchst zart vollendet (in der Gallerie des Herzogs von Aremberg). Helena prächtig gekleidet und geschmückt im Freien spazierend, hinter ihr der Page mit gezogenem Hute, — unvergleichlich lebendig und elegant, dabei von wahrhaft leuchtenden Farben (in der Gall. zu Blenheim). Eins der vorzüglichsten rubensischen Helenenbildnisse ist auch die reich angethane Gestalt, die man im Schlosse

Windsor bewundert. Der Fleischton dieses Bildes ist klar und blühend, die Formen sind von feiner Durchbildung und besonders die Hände sehr zierlich; vor allem aber zieht uns die Beseelung und das Gemüthliche des Kopfes an. Im Pariser Museum ist das berühmte Porträtstück, welches uns Helena mit ihren beiden Knaben vorführt. Sie hat das jüngere Kind auf dem Schoose, das ältere an ihrer Seite. Dies Bild ist leicht *alla prima* hingemalt, aber reizvoll seitens der geistreichen Lebensauffassung. Auch Rubens theuerster Schüler, Anton van Dyck, hat diese Gemahlin des Meisters geschildert.

Fornarina, *Raphaelis amicitia celeberrima,* über die so viel gefabelt worden und über die man so wenig weiss, wird in einem mit vielen und zum Theil wichtigen handschriftlichen Anmerkungen versehenen Exemplare der Giuntinischen Edition des Vasari, welches sich im Besitz eines Rechtsgelehrten zu Rom befindet, in zwei Randglossen Margarita genannt. Der Notizgeber lebte zu Ende des 16. Jahrh., war ein Römer oder wohnte wenigstens in Rom, wo die Tradition von der raffaelischen Geliebten sich bis dahin erhalten hatte. Von einer Fornarina (Bäckerstochter) weiss er nichts; diesen Titel der Carissima Raffaels hat erst Malvasia in seiner „Felsina pittrice" (Bologna 1678) aufgebracht. Misserini behauptet, sie sei die Tochter eines röm. Sodabrenners gewesen, der bei Sta. Cecilia jenseit der Tiber wohnte. Man zeigt noch ein Häuschen mit schöner alterthümlicher Fensterfassung von gebrannter Erde, Nr. 20 in der *Via Dorotea,* als ihr Geburtshaus. Dazu soll ehedem ein Gärtchen gehört haben, in das man über eine niedere Mauer hineinsehen konnte; darin soll nun die reizende Maid oft verweilt haben und so sei ihre Schönheit bald ruchbar geworden und habe den Zuzug zumal von Kunstjüngern bewirkt. Als Raffael in die Dorotheengasse gekommen sei, habe er das Mädchen grade beim Fusswaschen betroffen. Er sei im Moment für sie entflammt worden, habe sofort mit ihr angeknüpft und sie an Liebwürdigkeit und Adel der Seele weit über ihren Stand gefunden. Aber auch diese Erzählung beruht auf Fiktion. Nur die schöne Person (gleichviel ob Römerin oder Urbinerin) ist nicht wegzuleugnen, die Raffael bei sich hielt und die bis zu seinem Tode ihm nahblieb, obschon er auf Betrieb seines Freundes, des Kardinals Bernardo Divizio, mit Maria Bibbiena (einer kränklichen Donna, die ihm im Tode vorausging) verlobt worden war. — Das einzige als ächt anzunehmende Bildniss der sogen. Fornarina befindet sich in der Barberinischen Gall. zu Rom. Man liest da Raffaels Namen auf dem Armbande der nichts weniger als sentimental ausschauenden Schönen, die bis auf den Gürtel nackt dasitzt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, einen Schal um die Haare geschlungen. Ihre Formen sind fein, nicht ohne Reiz, aber auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Bedürftigkeit. Ihre grossen Augen sind voll dunkeln lodernden Feuers und scheinen Zeugniss zu geben von schönern Tagen. Die Malerei des Bildes ist bei strengen Linien weich und zart. Stiche danach von Dom. Cunego, P. Fontana u. A. — Das mit 1512 bezeichnete, in der Florenzer Tribüne befindliche Brustbild einer Schönen, die mit ihrer Rechten den Pelzbesatz ihres Mantels hält und einen grün emaillirten Goldkranz im Haare hat, ist keine Fornarina, sondern entweder die Improvisatrice Beatrice da Ferrara oder die berühmte Vittoria Colonna, Michelangelo's Freundin. — Andre sogenannte Fornarinen wollen wir billig ungenannt lassen. — Auf eine frische Liebe neben der Margarita (wie wir die Hauptgeliebte Raffaels fortan nennen sollten) scheint das im Pittipalast befindliche jugendlichere Frauenbildniss aus Raffaels späterer Zeit hinzudeuten. Dies in der Haltung ächt römische Donnenbild (bekleidete Halbfigur, deren Kopf und helldamastener Aermel sicher von raffaelischer Hand sind) ist von höherem Liebreiz als die Margarita, ja bezaubernd schön, und überdies merkwürdig durch das Zusammentreffen der Züge mit denen der Sixtinischen Madonna, bei welcher letztern sie freilich idealisirt sind. — Eine ihrer Herkunft nach räthselhafte Zusammenstellung Raffaels und seiner Geliebten kennt man durch ein dreiplattiges Helldunkel von *Ugo da Carpi.* Sodann hat man ein Blatt von *S. William Reynolds:* Raffael und die Fornarina im Garten, angeblich nach Sebastian del Piombo. (In neuester Zeit sind mehre solche Darstellungen des göttlichen Urbiners und seiner Liebschaft gemalt worden, z. B. von Ingres, dessen Schilderung durch Pradiers Stich bekannt ist, von Ed. Bièfve u. A.) Die Geliebte des Meisters an dessen Todtenbette s. in dem herrlichen Lünettenbilde von Peter Cornelius, das wir auf S. 498 des 2. B. dieses Lex. mitgetheilt haben.

Fornax, latein. Bezeichnung des Ofens, des Kaminos der Griechen, wo die alten Töpfer ihre Kunstwaaren (*Fictilia* bei den Römern, Keramia bei den Griechen genannt) brannten. In der Regel wurden nur die feinern Thongebilde gebrannt (die gröbern liess man oft blos an der Luft erhärten). Das Brennen im Ofen erforderte grosse Sorgfalt. Die innere Einrichtung antiker Töpferöfen hat man durch Aufgra-

bungen an verschiedenen Orten, namentlich im Elsass und bei Waiblingen im Würtembergischen, kennen gelernt.

Fornes, William, ein vorzüglicher englischer Stecher, von dem man z. B. in *the best pictures of the great masters* (dem von Colnaghi Akerman zu London publicirten, mit Findens Gallery wetteifernden Prachtwerke) eine kostbare Landschaft nach Claude Gelée gearbeitet findet. Dies Blatt ist von herrlichem Tone und mit grosser Meisterschaft vollendet.

Fornich, oder Förnich, rheinischer Ort mit einer Kapelle aus dem J. 1369.

Fornix, Schwibbogen, auch längliches Gewölbe aus Schwibbögen.

Forolivio, Forlivio, altitaliänische Schreibung des *Forum Livii,* woher durch Abkürzung der heutige Stadtname Forli kommt.

Forster in Mannheim, ein Stilllebenmaler in unsrer bewegten Zeit. Die Karlsruher Ausstellung 1845 brachte von ihm ein braves Stück, das sich durch klare Farbe und schöne Anordnung auszeichnete.

Forster, Franz, ein zu Paris lebender Hauptmeister im Stichfache, geb. 1790 zu Locle in der französischen Schweiz. Die Arbeiten dieses unter Langlois herangebildeten Meisters sind wahre Glanzwerke, in welchen Kraft, Zartheit und Lebendigkeit herrschen. Es heben sich folgende seiner Grabstichelleistungen hervor: die sogen. tizianische Geliebte nach *Tizian;* Eos und Kefalos, Aeneas und Dido, nach *Paulin Guérin;* Endymion nach *Girodet;* Franz I. und Karl V. nach dem Gemälde von *Gros* in der Luxemburger Gall.; die säugende Maria nach *Solario;* ein Frauenbild nach *Veronese* (Blatt im Musée Robillard); die mit Seifenblasen beschäftigten Kinder (nach einem Bilde in der Florenzer Gallerie); Brustbild des Königs Maximilian Josef von Baiern, und König Ludwig in Generalsuniform, nach *Stieler;* Albrecht Dürer, nach dem Bildnisse in München (für Artaria gestochen); Friedrich Wilh. III. von Preussen, und der Herzog von Wellington, nach *Gérard;* Heinrich der Vierte nach *Pourbus* dem Jüngern (für das Panthéon des Nations 1834); Alexander v. Humboldt, nach *Steuben;* die drei Grazien nach Raffaels Gemälde bei Lord Dudley and Ward (1841); die im Festschmuck in einer Landschaft stehende Königin Viktoria von England nach einem Bilde von *Winterhalter* (ein 17½ Zoll hohes, 12½ Z. breites Grabstichelblatt vom J. 1846) und *la Vièrge à la légende* nach dem raffaelischen Bilde im Besitze des Hrn. Munro von Novar in England (1847).

Förster, Ernst, geb. am 8. April 1800 zu München-Gosserstädt an der Saale, hat sich als Maler in Oel und Fresko, weit mehr aber als Kunstschriftsteller namhaft gemacht. Nachdem er gleich seinem Bruder, dem Schriftsteller und Dichter Friedrich Förster zu Berlin, volle Universitätsbildung genossen, besuchte er die Kunstakademie zu Düsseldorf, wo Cornelius sein Meister ward. Als Cornelius nach München zog, folgte Förster mit Andern dem Meister nach und wählte die bairische Hauptstadt zum bleibenden Wohnort. Hier lebt er als Doctor der Philosophie und (seit 1842) als Mitredacteur des Cotta'schen Kunstblattes. Was seine Thätigkeit als Maler betrifft, so nahm er Theil an der Ausführung der Fresken in der Universitäts-Aula zu Bonn, wo die Schule von Cornelius ihre ersten Freskoversuche machte, und führte später in den Arkaden zu München das Fresko der „Befreiung des Passes Chiusa durch Otto v. Wittelsbach" aus; noch später ging eine Folge enkaustischer Bilder, nach Motiven aus Wielands Gedichten, im neuen Königsbau zu München aus seiner Hand hervor. Von Oelbildern kennen wir nur zwei Stücke von ihm: „Das befreite Hellas" (im Besitz des Herzogs v. Meiningen) und „Giotto und Cimabue" (beim Fürsten Metternich). Für den Kronprinzen Max v. Baiern machte er eine Sammlung von Handzeichnungen nach alten italiänischen Meisterwerken, zu welchem Zweck er Italien bereiste. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind hier anzuführen: „Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues zu München (1834); „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte" (Leipz. 1835); „Briefe über Malerei" (Stuttg. 1838); „München, ein Handbuch etc." (1838. 40. 43.); „die Wandgemälde der St. Georgenkapelle zu Padua," mit 14 Abbildungen, grösstentheils von ihm in Stahl gestochen etc. (Berlin 1841); das bewährte „Handbuch für Reisende in Italien" (mit Karten und Plänen, 3. Auflage 1846); das ähnlich angeordnete und wiederum für den kunstliebenden Touristen besonders schätzenswerthe „Handbuch für Reisende in Deutschland" (mit 11 Städteplänen, 24 Eisenbahnkarten und einer Reisekarte, München 1847); viele interessante Aufsätze, theils unter vollem Namen, theils unter der Chiffre ef, in dem von ihm und Kugler redigirten „Kunstblatt"; endlich die nach Schorns Tode übernommene Herausgabe des „verdeutschten Vasari" (im Cottaschen Verlage) mit gediegener Bearbeitung sämmtlicher Anmerkungen der frühern Ausgaben sowie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen. — Im J. 1846 erschien zu Padua durch einen Kunstschriftsteller Italiens eine Uebertragung des Försterschen

Werks über die Georgenkapelle (*Dipinti nella Capella di S. Giorgio in Padova illustrati dal Dottore Ernesto Förster, traduzione dal Tedesco di Pietro Estense Selvatico, con note ed aggiunte del traduttore*). 1847 erhielt Förster vom Könige von Preussen die goldne Medaille für Wissenschaft als Anerkennung seiner kunstwissenschaftlichen Bestrebungen überhaupt und seines Werkes über die Paduaner Kapelle insbesondre. (Anschliessend sei bemerkt, dass sich im Besitze Dr. E. Försters zu München ein für die Geschichte deutscher Kunst kostbares Denkmal befindet: ein vorzügliches Gemälde aus der Schule des Meisters Stefan von Köln, darstellend den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen auf Goldgrund, darunter ein Kristof in stattlichster Zeittracht. Eigner in Augsburg hat dies seltne Werk rein wiederhergestellt.)

Förster, Ludwig, Architekt und akademischer Professor zu Wien. Als Künstler ist er uns bekannt durch das nach seinem Entwurf im Style der alten Basiliken aufgeführte Bethaus der Protestanten in der Wiener Vorstadt Gumpendorf; weitern Namen hat er jedoch als Kunstschriftsteller gewonnen, als Herausgeber der Wiener „Allgemeinen Bauzeitung", welche seit 1836 besteht.

Fort, Siméon, geb. 1793 zu Valence im Dep. Drôme, Landschaftmaler zu Paris, bedeutender Aquarellist und Sepiazeichner. Von ihm sah man seit 1824 in den pariser Ausstellungen sowol reine Landschaften als auch An- und Insichten und selbst Volkstücke. Zeichnungen lieferte er in das „Album der Herzogin von Berry" und in das sogen. Griechenalbum, das durch Verloosung dem Louis Philippe zufiel. Aquarellgemälde seiner Hand zieren das kostbare Bilderbuch, welches Louis Philippe der Königin Viktoria als Andenken an ihre Reise nach Eu übersandt hat. Die Fortschen Bilder betreffen hier das Schloss von Montpensier mit dem Parke (alles Figürliche von Fr. Winterhalter), das Zimmer der Madame Louis Philippe, die Spazierfahrt nach Mont Huon und Treport, die Rückkehr durch den Park, das Déjeuner auf dem Mont d'Orléans im Walde von Eu, und den Postzug am Fürstenbaum in demselben Walde (5. Sept. 1843).

Fort l'Ecluse, eine in den dreissiger Jahren dieses Jahrh. verstärkte Veste an der französisch-schweizerischen Grenze, hoch über der durch felsiges Terrain sich windenden Rhone, wo es auf den Höcker der savoyischen Seite nur einen Katzensprung hinüberist. Das Fort bewacht den Engpass des Juragebirgthors, der Frankreichs Eingang bildet. Malerisch liegt es da oben wie ein Drachennest mit seinen in den Felsen gehauenen Arsenalen, Thürmen und Kasernen, seinen zierlichen, scharfkantigen Wällen und Bastionen. Das obere Fort ist mit der untern Felsenburg, durch welche die Chausse etwa 1000 Fuss hoch über dem unten in der Enge schäumenden Fluss führt, mittels eines Ganges verbunden, der mit seinen unendlichen Treppen gleichfalls in den Felsen gehauen ist und sein Licht durch Kanonenlöcher erhält. Weiter hinein in den Engpass, auf einer einzelnen Felsenspitze, liegt noch ein zweites kleineres Fort. Es beherrscht die dem erstern genüberliegenden Felsrücken, von denen aus die Oesterreicher im J. 1814 mit ihren schweren Geschützen die französische Felsenburg zusammenschossen. Die Strasse ist höchst romantisch. Immer in Schlangenwindungen zieht sie sich längs der Mitte der Felsen hin. Der bei Genf so prachtvoll breite, dann immer enger und enger werdende Rhonestrom windet sich kaum 15 Fuss breit durch die Klippen bei Fort de l'Ecluse, bis er bei Bellegarde, zwei Stunden weiter, mit einem nur 3 Fuss breiten Wasserzuge plötzlich zwischen Felsenplatten verschwindet. Diese Stelle heisst *Porte du Rhône*. Einen Flintenschuss weiter bricht der Strom von Neuem aus der Tiefe, um nun Lyon entgegenzubrausen.

Fortner, A., ein aus Prag gebürtiger Bildner, der seit Jahren in München lebt. Von ihm sah man 1847 auf der Prager Ausstellung zwei Thierstücke in Bronze. Wir finden ihn auch als Silberarbeiter erwähnt, als welcher er mit seinem Landsmanne Josef Max den vom böhmischen Adel dem Oberstburggrafen von Choteck als Ehrengeschenk gewidmeten silbernen Tafelaufsatz nach dem Entwurfe und den Detailzeichnungen des Prager Akademiedirektors Kristian Ruben ausgeführt hat.

Fortoul, Hippolyte, Autor eines Werks über die deutsche Kunst (*De l'art en Allemagne*), das 1842 bei Jules Labitte zu Paris in zwei grossen Oktavbänden erschienen ist, deren erster sich ausschliesslich mit der gegenwärtigen Kunst beschäftigt. Durch seine Vollständigkeit, Lebendigkeit und verhältnissmässig grosse Unbefangenheit verdient dies Werk unsere Aufmerksamkeit. Fortoul besucht zwar mit Eifer und Theilnahme Düsseldorf, Dresden, Stuttgart, Frankfurt, Weimar, Berlin und die andern deutschen Orte, wo einiges Kunstleben rege geworden, sucht aber die Hauptthätigkeit des deutschen Kunstgeistes zu München auf. Obwohl er in Düsseldorf ein gemüthlich heiteres und geistig angeregtes Künstlerleben und in Berlin sehr ansprechende Künstlernaturen wie Begas u. A. gefunden hat, wogegen ihm in München eine „tiefgewurzelte Feindseligkeit gegen Frankreich"

begegnet ist (nämlich „ein System diametral entgegengesetzt demjenigen, welches in Frankreich die grossen Geister belebt und deren bedeutendsten Werken zu Grunde liegt"), so widmet er doch fünf Sechstheile seines Buches der Münchener Kunst und fasst im letzten Sechstel die übrigen Städte Deutschlands zusammen, zum Beweise dafür, dass er sich (wie er sagt) nicht hat abschrecken lassen „den Bildungszustand eines Volkes kennen zu lernen, von dem das seinige nichts zu fürchten, das aber von Letzterm alles zu hoffen habe." — Fortoul ist auch Herausgeber des zu Paris 1842 erschienenen Todtentanzwerkes: *la Dance des Morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par J. Schlotthauer, expliquée par H. Fortoul.* (*Essai sur poèmes et sur les images de la danse des morts. I. De la critique en matiere de beaux-arts. II. Première idée de la danse des morts. III. Trionfo della Morte par A. Orcagna et par Fr. Petrarque. IV. La danza general de la Muerte attribuée à Rabbi Santo etc.*) In 8.

Fortuna (griech. Tyche), eine der Schicksalsgöttinnen, die gewöhnlich als Göttin des guten Geschicks, als Glückgöttin gedacht und versinnlicht worden ist. Man hat sie mit und ohne Flügel dargestellt und durch verschiedene Bilder als Schicksalslenkerin, als Austheilerin der Menschenloose und als gabenreiche, aber flüchtige und launische Göttin des Zufalls karakterisirt. Von ihren vielen Beibildern mögen nur erwähnt sein: die Kugel oder das Rad (Kylindros), wodurch der Zufall versinnbildet wird; das Horn der Amaltheia (zur Bezeichnung des segenreichen Geschicks); das doppelte Steuerruder (zur Andeutung der wechselnden Geschicke, der Launen des Schicksals); das einfache Ruder (Sinnbild der Vorsehung, des waltenden Schicksals); Delfin und Ruder (Sinnbild des Glücks auf dem Meere oder S. der Seeherrschaft); Diadem und Ruder (Zeichen der Weltherrschaft, wozu auf einem Wandgemälde selbst Zepter und Sternenmantel gesellt sind); die Urne (Deutungsbild für die Schicksalsloose) und der Wagen (Symbol der Eile zum glücklichen Ziele). Schulterflügel bezeichnen sowohl die Flüchtigkeit als die Allgegenwart der Glücksgöttin. Bupalos bildete seine berühmte, einst zu Smyrna stehende Tyche mit der Kugel auf dem Haupte und dem Horn des Ueberflusses in der Hand. Zu Aegeira in Achaja sah man sie als Liebeglück mit dem Füllhorne in der Hand und einem geflügelten Eros zur Seite; zu Elis hatte sie als Staatsglück den Knaben Sosipolis neben sich, den guten Dämon des Eleerlands; zu Thebe aber trug sie als Reichthumspenderin auf ihrem Arme den Plutos, den füllhornhaltenden Knaben. Zu Antiocheia hatte Eutychides sie als Stadtglück mit Mauerkrone auf dem Haupte und Kornähren in der Hand gebildet. Auf einer athenischen Tetradrachme in Silber mit dem Namen des Münzbeamten Herakleides zeigt das Siegelbild eine langbekleidete Flügelfrau mit Füllhorn, welche das Loos in die Urne (Kados) wirft. (Offenbar wählte Herakleides diesen Typus für seinen Siegelring als Anspielung auf die berühmte Loosung der Herakliden.) Fortunenkopf mit einem Kasten für die Loose ist Münzbild der *gens Plaetoria*. Ein Fortunenhaupt mit Diadem erscheint auf Familienmünzen der Arrier und Sicinier. Ferner findet man auf Münzen eine Trias von Fortunen mit Wagen. Unter den häufig als Erzgeräthfiguren vorkommenden Fortunenstatuetten aus römischer Zeit findet man mit Füllhorn und Ruder Thronende, auf der Erdkugel Stehende und merkwürdigerweise auch in der Gewandung Isisartige. Reich an bronzenen Fortunen ist vornehmlich das Neapler Museum; man trifft dort unter andern eine F. mit Modius, Ruder und Füllhorn, auf dem ein halber Mond befindlich; eine schwerbekleidete und mit stralenartig verzierter Stirnkrone begabte füllhornhaltende F., deren Augen und Ohren eingesetzt waren; eine mit Stirnkrone und Füllhorn, deren Tunika von der rechten Schulter gestreift ist, und eine mit Lotus, Füllhorn und Ruder. (Lauter Erzgeräthfiguren.) Auch auf den Gemmen kommt F. gar häufig vor. Im Neapler Museum sieht man unter den tiefgeschnittenen Steinen ein Bild der jugendbeglückenden Göttin, die in der Rechten das Horn hat und mit der Linken einen vor ihr knieenden Knaben aufhebt, ferner ein Bild des Handelsglücks: Merkur neben Fortuna.

Ueberaus stark war die Verbreitung des Fortunendienstes in Italien; davon zeugen schon die gehäuften Attribute, noch mehr aber die vielen römischen Beinamen, unter denen sie ebensoviele grössere und kleinere Heiligthümer (zu Rom, Antium, Präneste und anderwärts) besass. Während wir die Tyche der Hellenen nur unter den Zubenennungen „Agathé" (die Gute), „Akraia" (die Burgbewohnerin), „Despoina" (die Herrscherin), „Pherépolis" (die Staatenerhalterin) und „Soteira" (die Retterin) verehrt antreffen, finden wir die Glückgöttin der Römer in der mannichfaltigsten Auffassung, als *Fortuna averrunca* (Unheilabwenderin), *F. barbata* (welcher

von bartwünschenden Jünglingen geopfert ward), *F. blanda* (Schmeichelglück), *Fortuna bonae spei* (Göttin der guten Hoffnung), *F. brevis* (Geberin kurzen Glücks), *F. conservatrix* (Erhalterin der Glücksgüter), *F. muliebris* (welcher ein Tempel bei Rom geweiht war zum Andenken daran, dass Coriolan auf Bitten seiner Mutter und andrer Frauen von Rom abliess), *F. obsequens* (willfahrende Göttin, Wunscherfüllerin), *F. parva* (Spenderin kleinen Glücks), *F. primigenia* (welche einen Tempel hatte und in Beziehung zur Erstgeburt stand), *F. privata* und *publica* (welche ebenfalls Heiligthümer besassen, erstere das Hausglück, letztre das Staatsglück fördernd), *F. regina* (Beherrscherin der Geschicke), *F. redux* (Geberin glücklicher Rückkehr), *F. respiciens* (Gewährerin glücklichen Rückblicks), *F. virginalis* oder *virginiensis* (in deren Tempel die jungen Frauen ihr Jungfernkleid und ihren Brautgürtel niederlegten), *F. virilis* (zu welcher die Frauen beteten, um immer frisch reizend und den Männern angenehm zu bleiben), *F. viscata* (Göttin des klebrigen, treubleibenden Glücks) u. s. w. Diese vielen Nüancirungen des Glückbegriffs sind karakteristisch für das Römervolk, dessen Glücksjägergeist sich darin aufs Deutlichste abspiegelt. Ueberdies schmeichelte sich der römische Egoismus mit dem Gedanken, dass Fortuna beim Eintritt in Rom ihre Flügel abgelegt, ihre Schuhe ausgezogen und die stets sich wendende Kugel verlassen habe, um ewig hier zu bleiben.

Zu Antium und Präneste waren vielbesuchte Orakel der Göttin. Man verehrte zu Antium zwei Fortunen als Meerbeherrscherinnen; Bilder derselben, mit Delfinenattribut, sind noch erhalten. Vergl. über die Antiatischen Fortunen wie über die F. der Römer überhaupt Ed. Gerhards antike Bildwerke. Von den zahlreichen Fortunentempeln sind nur zwei übriggeblieben. Der eine steht zu Rom und ist durch Verwandlung in eine Kirche der Maria von Aegypten gerettet worden. Dieser der *Fortuna virilis* geweiht gewesene Tempel ist ein Pseudoperipteros in Form eines länglichen Vierecks; er hat Säulenhallen und Pilaster ionischer Ordnung und stammt vielleicht noch aus der Zeit des republikanischen Roms. Der zweite erhaltene befindet sich in Pompeji, ein kleines aber schönes Gebäude, mit einer Nische für die Göttin. Die Inschrift am Architrav besagt, dass Marcus Tullius Cicero diesen Tempel der *Fortuna Augusta* geweiht hat. Nebenan ist auch noch die Priesterwohnung erhalten. — Einige Archäologen haben eins der alten Grabdenkmale, welche auf der Strasse von Rom nach Albano beim zweiten Meilensteine zum Vorschein kommen, für einen Tempel der *Fortuna muliebris* angesehen; das Grab jedoch schweigt und der antiquarischen Ansicht fehlt weiter nichts zur Begründung als der Tempel.

Die neuere Kunst hat in angenehmer Erinnerung an das götterglückliche Heidenthum auch den Fortunenkult wieder aufgenommen. Namentlich hat die Malerei dieser theuersten Göttin brillante Opfer gebracht. Zunächst sei das heiter naive, höchst sauber ausgeführte Gemäldchen von Giovanni Bellini erwähnt, das man unter mehren allegorischen Bildchen desselben Meisters in der Gallerie der Venediger Akademie vorfindet. Hier sieht man Fortuna als schöne Blondine in weissem halboffenen Gewande, umgeben von kleinen nackten Genien und sitzend in einem Kahne; mit der Rechten hält sie einen auf ihr Knie gelegten Globus, gegen den sich ein Genius anstützt; vorn im Nachen bläst ein Andrer die Doppelflöte, Zwei aber ziehen wohlgemuth plätschernd den Kahn durch die stille Flut. Hinten Felsufer. — Sodann ist die grosse Fortuna von Albrecht Dürer zu nennen, zwar kein Gemälde, aber doch eine malerische Erfindung, die man von Dürers eigner Hand gross und trefflich gestochen besitzt. Es ist ein nacktes Flügelweib, welche auf der Kugel über Wolken steht und in der Linken ihr Gewand und Geschmeide, in der Rechten ein kostbares gedeckeltes Gefäss hält. Unten ist die ungarische Landschaft von Eitas bei Giula angebracht. Man hält die Figur für Dürers Agnes, die freilich eine böse Fortuna war und die hier im Becher statt Honig nur Galle bieten möchte. (S. unser verkleinertes Abbild, auf Holz gezeichnet von G. Kühn, geschnitten von G. Flegel.) Man hat noch ein andres Fortunenblatt von Dürer, die sogen. kleine F., deren Abbild im Art. „Dürer“ gegeben ist. — Geflügelte und Globushaltende Fortuna mit dem Amor auf dem Arme unter einem Portikus, sprechend zu einem ans Pferd gelehnten Jünglinge, — eine wahrscheinlich irrig dem *Raffael* zugeschriebene Erfindung, bekannt durch einen Stich in E. Vico's Weise mit der Schrift: *Io son fortuna buona etc.* — Fortuna auf einer geflügelten Kugel in einer auf dem Meere schwimmenden Muschel, Erfindung von dem in Venedig gebildeten Kristof Schwarz, gestochen durch Egidius Sadeler, Blatt mit dem Spruch: *Faber quisque fortunae suae.* — Die Glückgöttin auf einem Rade sitzend, mit der Rechten Krone, Zepter und Reichthümer austheilend, mit der Linken Dornen streuend, — Gemälde von Otho

van Veen in der Belvederegallerie zu Wien. (Figur in Drittellebensgrösse.) — Gabenspendende Fortuna, Gemälde vom Haarlemer Cornelis Cornelisz, in der

(*Die Glückgöttin Albrecht Dürers.*)

Vallardischen Samml. zu Mailand. Diese „blinde“ Glückgöttin kennt man durch den sehr seltnen, grossen, zweiplattigen Stich von Jan Müller aus dem J. 1590, mit der Widmung: *Prudentissimis Reipublicae Harlemensis — — — Cornelius Corneliades*

pictor, gratus civis, dedicabat. (Höhe des Blattes 18 Zoll 2 Lin., Breite 33 Zoll.) — Die in vielen Exemplaren (im Kapitolinischen Museo, in der Schleissheimer Gallerie, im Berliner Museo, im Louvre und anderwärts) vorhandene Fortuna von Guido Reni: ein nacktes über der Erdkugel schwebendes Weib, das ein Genius an Schleier und Haaren zu halten sucht. Dies an und für sich schöne Bild ist nicht ganz klar in der Ausprägung des Gedankens, da es verschiedene Auslassungen zulässt. Hat Guido damit sagen wollen, dass das Genie das Glück im Moment ergreife? oder dass Amor das Glück fessle? oder dass Fortuna zwar eine Allerweltbeglückerin sei, aber als Geliebte doch ganz dem Genius angehöre? Mit Rücksicht auf die verschiednen Be-

(*Nach Guido Reni.*)

steller wird es geschehen sein, dass Guido in einigen Ausführungen dieses Bildes die Göttin eine Krone emporhalten, in andern aber eine Börse ausschütten lässt. Eine Börsenfortune ist das im Berliner Museo befindliche Exemplar; mit erhobener Rechten schüttet sie den goldregnenden Glücksbeutel über den Erdkreis aus, während sie in der Linken Palme und Zepter hält. Diese Schwebefigur ist nicht ohne Grazie, lässt jedoch grössere Lebensfülle zu wünschen. Sie gehört wohl mit unter jene hingeworfenen Arbeiten, womit Reni seine Spielschulden zu decken suchte. Nach der Beutelfortune hat man eine Radirung von Hieronymus Scarsello. Das Fortunenbild im Museo des Kapitoles ist bekannt durch den schönen Stich von Franz Pievillano. Unser Holzschnitt nach Reni gibt das im Pariser Museum befindliche Bild wieder.

Fossano, Ambrogio; s. *Borgognone.*

Fossati, Giorgio und Scipione. Jener blühte als Architekt und Stecher sowie als Kunstschriftsteller um Mitte des vor. Jahrhunderts. Bekannt ist sein sechsbändiges Fabelwerk mit Kupfern, das in Grossquart 1744 zu Venedig erschien; seine nach Félibiens Werke besorgte Architektengeschichte, welche in zweiter Ausgabe in Oktav mit 12 Kupfern 1755 zu Venedig herauskam (mit einer Abbildung der Plinianischen

Villa und einem Aufsatze über antike und gothische Architektur), und seine Sammlung von Abb. nach Palladio's Bauten, nebst Plänen von Venedig, Bergamo und Genf, welches Werk in Grossfolio durch Pasinelli zu Venedig edirt ward. — *Scipione F.* heisst ein jetztlebender Archäolog, von dem wir z. B. eine Abhandlung „über die Münzen, Maase und Gewichte der alten Franken unter dem ersten und zweiten Königstamme" besitzen (s. den 1844 ausgegebenen fünften Band der neuen Reihe von Denkschriften der kön. Akademie zu Turin).

Fotius, Matthäus, Baumeister der Dresdener Elbbrücke, s. B. III. S. 42.

Fougères, Amanda, eine begabte Volksmalerin unsrer Zeit. Von ihr sah man auf der Lyoner Ausstellung 1847—48 das liebliche Bild zweier Waisenmädchen, eine Composition voll Einfalt, Anmuth und fesselnden Interesses. In beiden Kindern ist die Verschiedenheit des Alters so richtig aufgefasst wie ihr ungleicher Karakter. Die Aeltere ist nachdenkend mit einem Anfluge von Schwermuth, sie scheint schon das Vorgefühl einer stürmischen Zukunft zu haben. Die Jüngere ist voll kindlicher Unbefangenheit und hat keine Ahnung von dem, was in der Folge kommen kann. Die malerische Verkörperung dieses Gegensatzes im Ausdrucke zweier Mädchen ist der Künstlerin durchaus gelungen. Auch das Beiwerk ist mit Geschmack behandelt, nur die Hände könnten besser ausgeführt sein.

Fouquet, Jehan, der grösste Miniaturmaler Frankreichs, war gebürtig von Tours und arbeitete in der Periode von 1460 bis 1490 unter Karl dem Siebenten und Ludwig dem Elften. Eine erst nach 1488 geschriebene Notiz, welche Dr. Waagen in einem Manuskripte der Pariser Bibliothek gefunden, nennt ihn *le bon paintre et enlumineur du Rois Louis XI.* Gedachtes von Fouquet ausgeschmückte Manuskript ist eine französische Uebersetzung der Geschichtbücher des Josephus. Die Hand des trefflichen Malers, wie sie sich hier offenbart, hat Waagen wieder erkannt in den kostbaren 40 Pergamentblättern, welche als ausgeschnitten aus einem Gebetbuche (von dem sich jede Spur verloren) in den Besitz Georg Brentano's zu Frankfurt am Main gekommen sind. Man sieht sie in einem Zimmer dieses Frankfurter Kunstfreundes sehr elegant und passend unter Glas aufgestellt; so kann man sie entweder als eine zusammenhängende Gallerie mustern, oder auch, da je zwei und zwei in Buchform zusammengebunden sind, abwechselnd herausnehmen und am Fenster betrachten. Was man in der Miniaturmalerei von Reichthum, Pracht und Feinheit sehen kann, vereinigt sich in diesen Gemäldchen. Sie geben einen hohen Begriff von der Ausbildung dieser Kunst im 15. Jahrh. und von der Fertigkeit eines einzelnen Meisters, der eine so grosse Reihe von Bildern, so angefüllt mit Figuren, Gebäuden, Landschaften und Ornamenten der mannichfaltigsten Art, so von Anfang bis Ende mit den prächtigsten und kostbarsten Mitteln der Malerei vollendet zu Stande bringen konnte. Das Buch, wozu sie gehörten, war ein Brevier; es enthielt den Kalender in kleinern, dann Bilder aus dem alten und neuen Testamente und aus den Heiligensagen in grössern Vorstellungen. Die Bilderfolge scheint ziemlich vollständig erhalten zu sein, wenigstens kennt man bis jetzt nur ein einziges Blatt, was wahrscheinlich dazu gehörte (in der Sammlung des Dichters Samuel Rogers zu London). Demnach möchte dies Breviarium an Grösse und Schönheit den zwei prächtigsten Handschriften dieser Art — dem Gebetbuche des Kardinals Grimani in der Venediger Markusbibliothek und dem der Anne von Bretagne in der Pariser Bibliothek — ähnlich gewesen sein. Vom Grimanischen Brevier wissen wir nur durch die Tradition eines Unbekannten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., dass die reichen darin enthaltenen Kleinmalereien von Hans Memling, Gerhard von Gent und Livin von Antwerpen herrühren; vom Gebetbuche der bretagnischen Anna aber ist der sonder Zweifel französische Meister nirgends genannt. Auch auf den Miniaturen bei Hrn. Brentano findet sich kein Name, kein Monogramm, kein Zeichen, in welchem der kunstreiche Maler nur eine Andeutung seines Daseins gegeben hätte, denn nur der Name des vornehmen Mannes, der dieses Werk bestellte, ist an den Architekturen auf mehren Blättern angebracht, wo man in Goldschrift: *Maitre Etienne Chevallier* liest. Ein günstiger Zufall hat es gefügt, dass Hr. Brentano, lange nachdem diese Miniaturen in seinen Besitz gekommen, irgendwo auch das Bildniss dieses Etienne Chevallier (welcher Schatzmeister Karls VII. war) in einem grossen Oelgemälde vorfand. Des Dargestellten Name ist beigeschrieben; neben dem Manne steht sein Namensheiliger, St. Stefan. Die Tafel, welche offenbar den Flügel eines Altarblattes ausmachte, ist sichtlich von derselben Hand wie die Miniaturen, und beweist, dass der Künstler — der nun durch Waagens Forschung erwiesene Fouquet — mit gliechem Erfolge im Grossen wie im Kleinen arbeitete.

Nirgends hat dieser Künstler ein Verlangen gezeigt, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen, und doch hat er seine Werke mit der wunderbarsten immer gleichen

Sorgfallt und dem innigsten Gefühl vollendet. So erscheint er uns als einer jener liebenswürdigen Altmeister, welche sich in Demuth und Liebe ganz unbedingt dem Dienste ihrer Kunst geweiht. Jean Fouquet versteht alle Dinge der ihn umgebenden Welt darzustellen, alle Arten von Landschaften mit Bäumen, Blumen und Thieren, alle Gebäude mit ihren Verzierungen und Räumlichkeiten, alle Geräthe und Trachten der Menschen, und ganz vorzüglich weiss er alle menschlichen Gestalten und Eigenthümlichkeiten, Leidenschaften und Seelenzustände lebendig vor Augen zu bringen. Mit leichtem Pinsel zeichnet er die ruhigsten wie die bewegtesten Scenen, und wenn er die einen hinstellt als hätte er sie nur eben aus dem Leben abgeschrieben, so erhebt sich sein Kunstgefühl bei Gegenständen höherer Art zu den prachtvollsten und fantasiereichsten Erfindungen. Er steht an Lebendigkeit wie an Feinheit der Auffassung zwischen Memling und dem Meister des Breviers der Anne von Bretagne. Jener ist noch zarter und geistiger, dieser weit lebloser und conventioneller. Auch in der Ausführung hält Fouquet die Mitte zwischen beiden. Während Memling und seine Gehilfen sich überall nur der reinsten gesättigtsten Wasserfarben, aber keines Goldes ausser zu Gründen für Blumen und Zierwerk bedienen, sind in dem Buche der Anne de Bretagne alle Gewänder, Ornamente und Architekturen mit feinem gerieselten Golde gehöht, wodurch die Malerei in eine ganz fantastische Färbung übergeht. Jean Fouquet nun macht zwar einen ähnlichen Gebrauch vom Golde, verfährt aber mit grösserer Mässigung und feinerem Naturgefühl, indem er die Färbung doch immer der natürlichen nahzuhalten und ohne Verletzung der Harmonie durch die mannichfaltigsten und künstlichsten Töne hindurchzuspielen weiss. Dabei ist seine Farbe noch gesättigter als die seines unbekannten Landsmannes. Ein vortreffliches Bild dieser Art, dessen Wirkung ganz ins Fantastische und Zauberhafte geht, ist die Gemeinschaft der Heiligen, wo Vater, Sohn und Geist als drei gleiche Personen mit weissen Gewanden bekleidet in einer lichten Glorie thronen, und unter ihnen in unabsehbaren Reihen geordnet die Heiligen. Das sonnenhelle von der Dreieinigkeit ausstralende Licht verwandelt sich in Gold auf den Häupten und Gewanden der Heiligen, und so ist die Versammlung, deren feierliche Ruhe noch durch die schöne Vertheilung der Massen und den einfach schönen Styl der Linien erhöht wird, von wahrhaft überirdischem Schimmer übergossen. (S. Ludwig Schorns hinterlassene Tagebuchblätter von einer Sommerreise 1841, mitgetheilt in den Monatblättern zur Erg. der Allg. Zeit. Mai 1847.)

Fourvières, die steil bergansteigende Vorstadt von Lyon, von welcher aus das Auge bis tief in die Hochgebirge von Savoyen hineinblickt. Auf dem vielgepriesenen Hügel von F. wohnte einst der Mordkaiser Caligula, und hier wurde auch dessen besserer Nachfolger Claudius geboren. Auf der Stelle jenes römischen Palastes, der die beiden Cäsaren beherbergt hatte, steht jetzt wie durch eine Ironie des Schicksals ein Irrenhaus. Den Gipfel des Berges krönt die kleine Wallfahrtskirche Unsrer Lieben Frau von F. Die ganze Umgebung der Kirche ist mit Klöstern und Pfaffenwohnungen besetzt. Auf dem Grundstücke der Brüder der kristlichen Lehre hat man im Juni 1841 einen archäologischen Fund gemacht. Etwa vier Metres von der östlichen Fasade des neuen Gebäudes, welches die Brüder zur Vergrösserung ihres Etablissements haben bauen lassen, kamen drei Paar goldene Armbänder zu Tage, zwei derselben mit einer Münze des Commodus und eins mit dem Kopfe der Crispina geschmückt; ferner ein einzelnes Armband in Gold und zwei Goldringe, deren einer mit drei Smaragden verziert ist, während der andre die tiefgeschnittene Inschrift: *Veneri et Tutelae votum* trägt; sodann mehre andre Ringe, Ohrringe, Halsbänder (zum Theil mit Amethysten besetzt), Ketten u. dergl.; ausserdem aber auch mehre Hunderte von Silbermünzen aus der Zeit von Vespasian bis zu Septimius Severus, zwei Münzen aus Neronischer Zeit und ein goldner Quinarius des Kaisers Commodus.

Foyatier, Denis, ein bedeutsamer Bildner zu Paris, geb. 1793 in Lucière, Schüler des Lyoner Meisters Marin und des Parisers Lemot. Im J. 1819 ärntete er durch eine Faunstatue den akademischen Goldpreis. Sein nächstes Werk war ein riesiges Standbild des Evang. Markus (im Dome zu Arras). Unter seinen fernern Leistungen befinden sich: ein junger Hirt, welcher ein Grab mit Blumen bestreut (sehr schön), das Standbild des Spartakus im Tuileriengarten (ein herrliches Werk, das in der neuern Bildhauerei Epoche macht), die Büste der Louise Labey im Lyoner Museum (welche *la belle Cordière* genannt wird und dem Meister 1828 eine Goldprämie verschaffte), die Bildnisse Andrea's del Sarto und Primaticcio's im Pariser Musée sowie die des Dr. Gall und des Bildhauers Lemot im Lyoner Musée; Friesreliefs (in einer Länge von 32 Ellen) am Triumfbogen de l'Etoile; sodann das 1844 für einen Brunnen zu Lyon beschaffte Modell zur Statue des Lyonesers Claude Martin, der als englischer General in Ostindien lebte und bei seinem 1800 erfolgten Tode eine reiche Stif-

tung zur Errichtung einer Schule in seiner Vaterstadt machte; die Figur einer Satyrin, welche auf der Münchener Ausstellung 1845 gesehen ward (im Einzelnen gut gearbeitet, aber den ästhetischen Sinn durch den Gegenstand an sich sowie durch das unschöne Verhältniss des Niederkauerns verletzend); endlich der Entwurf zu einem für die Plaçe du Martroi zu Orleans bestimmten Monumente der ritterlichen Jeanne d'Arc.

Forum Appii, bekannt durch Horaz, durch Cicero (*ad Atticum II.* 10.) und durch den Apostel Paulus (Apostelgeschichte 28. 15.), lag bei Velitrae, dem h. *Velletri,* und war bei Gründung der Strasse des Censor Appius Claudius Cäcus entstanden. Jetzt steht an der Stelle Torre Treponti. Von hier führte ein 19 Miglien langer Kanal nach Anxur oder Trachina, dem h. *Terracina.*

Forum civile, s. Pompeji.

Forum Cornelii, von Sulla gegründete Stadt im cispadanischen Gallien, an der Via Aemilia zwischen Bononia und Faventia; das heutige Imola.

Forum Gallorum, wo Antonius von Hirtius geschlagen ward, lag in Gallia Cisalpina an der aemilischen Strasse zwischen Mutina und Bononia; jetzt Castel Franco.

Forum Gigurrorum, röm. Pflanzstadt in Asturien; jetzt Cigarrosa, wo noch Ruinen vorhanden.

Forum Hadriani auf der Insel der Bataver in Gallia Belgica, jetzt Voorburg. Neuere Nachgrabungen haben hier bedeutende Ueberreste zu Tage gefördert. Vergl. die Jahrbücher für Philologie, Jahrg. II. 3. Heft des 2. Bandes, S. 336.

Forum Julii, der römische Name des heutigen Frejus, sowie des heutigen Friaul.

Forum Livii (so genannt von *Livius Salinator,* der es, nach dem Siege über Hasdrubal am Metaurus, an der Via Aemilia gründete), das jetzige Forli.

Forum Popilii. So hiess in der Römerzeit 1) ein Ort in Kampanien, wo (laut Dionys von Halikarnass) Trümmer der alten Pelasgerburg Larissa standen; 2) eine Stadt in Gallia Cisalpina an der Aemilischen Strasse bei Cäsena, auch *Forum populi* genannt, daher jetzt noch der Fleckenname Forlimpopoli; 3) ein Ort in Lukanien, das heutige Polla, wo im Gasthause die merkwürdige Urkunde des M. Aquilius Gallus auf einer Steintafel erhalten ist.

Forum Romanum, s. Rom.

Forum Sempronii, ein umbrisches Municipium der Römer, das jetzige Fossombrone.

Forum Tiberii, lag in Helvetien, doch lässt sich hier die Stelle nicht mit Sicherheit bestimmen. Man räth auf Kaiserstuhl, Zurzach und Steckborn.

Fossa, Durchstich, Kanal. *Fossa Corbulonis,* der von Domitius Corbulo angelegte Kanal in der Insel der Bataver, welcher die Maas mit dem Rheine verband und laut Dio Kassius höchstens 170 Stadien lang war. *Fossa Neronis,* ein kolossales Projekt des Nero, den Averner See bei Bajä durch einen breiten Kanal von 160 Millien Länge mit der Tibermündung zu verbinden. Die Ausführung ward mit ungeheurer Anstrengung begonnen, gerieth jedoch bald ins Stocken. — *Fossa Carolina,* Karlkanal, der Versuch Karls des Grossen zu einer Kanalverbindung von Rhein und Donau, im J. 792 an der Stelle begonnen, wo die schwäbische Rezat ihren Ursprung nimmt. Vollendet wurde eine Kanalstrecke von 5300 Fuss, wovon jetzt in Folge Trockenlegung nur noch das 400 Fuss lange Stück beim Dorfe Graben übrigist.

Fra, oder Frate (vom latein. *frater*), Bruder, wird in Italien jeder Mönch genannt, der einem der vier grossen Bettelorden oder einem der verschiednen Zweige derselben angehört. So mag man Fra als einen Eufemismus für Bettelmönch nehmen. Mehre Kunstgrössen führen von ihrem Leben in Bettelklöstern den Titel Fra: so Angelico da Fiesole, Filippo Lippi der Aeltere, Bartolommeo di San Marco u. A.

Fra Albertino Mazzanti, Sohn des Cambio (vielleicht ein Verwandter Arnolfo's di Cambio), geb. 1260 zu Florenz, führte nach Fra Ristoro's Tode den Bau von Sta. Maria novella weiter und starb 1319.

Fra Alessandro della Spina, Miniaturmaler des 14. Jahrh. in Santa Caterina zu Pisa.

Fra Bartolommeo, Mönchsname des *Bartol. Corradini* und des *Baccio della Porta* (*Bartol. di San Marco*), sowie des *Bartol. di Pietro Perugino,* der 1411 für den Dom zu Perugia ein grosses Fenster (von 95 Palmen Höhe und 34½ P. Breite) gemalt hat, das noch erhalten ist.

Fra Beato Angelico, s. Fiesolaner Meister.

Fra Benedetto, Name zweier mönchischer Miniaturmaler in S. Marco zu Florenz,

des Ben. da Magello oder Mugello (s. Fiesolaner Meister) und des Ben. di Paolo, gen. Bettuccio, der um 1492 verstarb. Dieser Bruder Benedikt war ein feuriger Schüler Savonarola's und wurde von demselben nur mit Mühe abgehalten mit in den Tod zu gehen.

Fra Benvenuto von Bologna, ein als Baumeister berühmter Dominikaner, der mit Fra Niccolo da Imola S. Agostino in Padua und S. Niccolo in Treviso erbaute.

Fra Bernardino, ein Dominikaner und Glasmaler, gest. 1450.

Fra Borghese, geb. zu Florenz um 1250, war am Baue von Sta. Maria novella thätig und starb 1313.

Fra Carnavale ward der Dominikanermönch Bartolommeo Corradini von Urbino seines guten Humors und lustigen Aussehens wegen genannt. Dieser Karnevalsbruder war ein glücklicher Maler, der z. B. in Urbino das Bild von Santa Maria della Bella malte. Diese von Vasari erwähnte Tafel befindet sich jetzt in der Brera zu Mailand und ist in der J. R. Pinacoteca di Milano gestochen. Bekanntlich studirte der Urbiner Bramante in seiner Jugend eifrig die Werke dieses Fra Bartolommeo oder Fra Carnavale.

Fra Caro Bellocci, Miniaturmaler, gest. 1316 in Florenz.

Fra Domenico, ein schmelzmalender Dominikaner in Santa Caterina zu Pisa, gest. 1340. Sein Familienname war Pollini.

Fra Eustachio, Mönch und Kleinmaler im Kloster San Marco zu Florenz, lebte 1473—1555. Von ihm im Chore daselbst ein Psalter mit Miniaturen aus dem J. 1505.

Fra Felice, der Mönchsname Sixtus' V.

Fra Filippo, s. Lippi.

Fra Giacomo, Name zweier Glasmaler, des Giac. di Andrea, welcher für Sta. Maria novella zu Florenz schmelzmalte, und des Giacomo von Ulm, über den die Art. „Glasmalerei" und „Jakob von Ulm" berichten.

Fra Giocondo, *Frater Jocundus,* geb. um 1430 zu Verona, war ein sehr gelehrter und baukundiger Franziskaner, hielt sich eine Zeitlang beim Kaiser Max auf, trat dann in die Dienste Louis XII. von Frankreich, unter welchem er die Notredamebrücke zu Paris 1500—1506 erbaute, kehrte in letzterm Jahre nach Italien zurück, leistete der Stadt Venedig grosse Dienste als Wasserbaumeister, baute ferner die Börse der Deutschen daselbst, lieferte auch 1513 eine schöne Zeichnung zu einer neuen Rialtobrücke, verliess aber Venedig unter dem Verdrusse, einen obskuren Architekten für den Brückenbau sich vorgezogen zu sehen, und setzte seinen Fuss nach Rom, wo er mit Freuden empfangen und im Febr. 1514 beim Baue der Peterskirche mitangestellt ward. In dieser Stellung verblieb Fra Gioc. bis zum 27. März 1518. Hierauf ging der hochbejahrte Meister in seine Vaterstadt Verona zurück, wo er noch um 1521 die massive Brücke vollendete. Ueber seine klassische Gelehrsamkeit ist hier zu sprechen nicht der Ort; nur muss hier erwähnt werden, dass er eine sehr verbesserte und zugleich illustrirte Ausgabe des Vitruv besorgte. Sie erschien mit Widmung an Papst Julius II. 1511 zu Venedig und neu aufgelegt 1513 und 23 bei Giunta zu Florenz. (Der Druck von 1523 gilt als der bessere und genauere.)

Fra Giovanni, Mönchsname des Guido di Pietro (Beato Angelico da Fiesole) und des baukundigen Brachetti de' Campi, welcher mit Fra Jacopo Talenti die Kirche Marianovella in Florenz beendigte.

Fra Guglielmo di Pisa, Baumeister und Bildhauer, Schüler von Nicchola Pisano, geb. zu Pisa um 1238 aus der angesehenen Familie der Agnelli. Um 1257 trat er in den neuerrichteten Konvent der Dominikaner zu S. Catarina in Pisa, und war bei dem Bau ihrer Kirche und des Klosters, so wie als Bildhauer vielfach thätig; baute den Glockenthurm der Badia von Settimo nahe bei Florenz, war 1293 beim Bau des Domes von Orvieto angestellt und führte 1313 die Fasade von S. Michele in Borgo zu Pisa aus, in welcher noch heute die Urkunde dieser seiner Thätigkeit in lateinischen Versen zu lesen ist. Bruder Wilhelm war aber nicht nur ein sehr thätiger Künstler, sondern auch ein sehr frommer Mann; er konnte sich von seiner Frömmigkeit sogar zu einem Diebstahl verleiten lassen, und sein Lebelang denselben verschweigen, bis der herannahende Tod das Geständniss ihm abpresste, was den Verfasser seines Nekrologs im Klosterbuche veranlasste, die Geschichte zu erzählen. So unbedeutend sie ist, so verdanken wir ihr doch das erste sichere Dokument über eines der bedeutendsten Kunstwerke Italiens aus dem 13. Jahrhundert. Bruder Wilhelm war in Bologna zugegen, als am 5. Juni 1267 der Leichnam des heil. Dominicus aus seiner bisher unansehnlichen Ruhestätte in den neuen mit Skulpturen gezierten Sarkofag gebracht wurde. Um jedem frommen Diebstahl der heiligen Reliquien zuvorzukommen, hatte der Dominikaner-General mit päpstlichem Konsens die Exkommunikation über jeden verhängt, der sich zu einem Diebstahl der Art würde verleiten

lassen. Aber Fra Guglielmo konnte der Versuchung nicht widerstehen, in die er durch eine begünstigte Stellung bei dem schätzbaren Skelett gekommen, entwandte dem Heiligen ein Rippchen, und verbarg dasselbe nach seiner Rückkehr nach Pisa unter dem Altar der heil. Maria Magdalena in S. Caterina mit grossem Jubel, verschwieg indessen die fromme Sünde bis zu seinem Tode, wo er sie aus Furcht vor dem ewigen Richter beichtete. Der Nekrolog von S. Caterina berichtet darüber mit folgenden Worten: „*Frater Guilielmus conversus magister in schultura peritus, multum laboravit in augmentando conventum. Hic, cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniori tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dieto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere eius extorsit, non memoria magistri ordinis cum excommunicatione lata præcepti, qui tunc cum generali capitulo Bononie præsens erat, dictamque costam portavit Pisas et in altari sancte Marie Magdalene reverenter abscondit, quam in morte, petendo veniam de innocenti, ut sic loquar, culpa lacrimabiliter revelavit. Quam invenienter Fratres ubi ipse predixerat in sacristia venerabiliter posuere. Obiit postquam vixit in Ordine* 56 *annis quæ fuit ætas completa: cuius spiritus sine tempore in sinu Abrahæ feliciter quiescit.*“ Dieses Dokument ist wichtig, weil es beweist, dass die berühmten scenischen Bildwerke am Marmorsarkofage des heil. Dominikus zu Bologna (*Arca di San Domenico* mit Ausschluss des zwei Jahrhunderte später zugefügten Statuettenaufsatzes) von Meistern aus der Werkstatt des Nicchola Pisano herrühren, nicht von Nicchola selbst, wie man lange auf die irrige Angabe Vasari's hin blindlings geglaubt hat. Vasari lässt die Reliquien-Lade des erst 1233 kanonisirten Heiligen durch Nicchola in den J. 1225—1231 ausführen, welcher handgreiflich falschen Angabe die spätern Kunstgeschichtschreiber (selbst noch Cicognara) folgten, ohne dass ihnen aus dem Style des Werkes ein Zweifel aufgestossen wäre. Auch Malvasia zweifelte nicht an Nicchola's unmittelbarer Betheiligung, trug jedoch gerechtes Bedenken, ob die Wunder des Heiligen schon vor dessen Heiligsprechung und vor der kirchlichen Anerkennung jener Thaten hätten öffentlich dargestellt werden können. Ernst Förster war der Erste, der (in seinen „Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte“, 1835) aus dem Karakter des Werkes schloss, dass die Arca dem Nicchola Pisano ab- und dessen Schule zuzusprechen sei. Diese Annahme findet sich denn nun durch die neuesten Forschungen, in deren Folge das obige historische Dokument zu Tage gekommen, aufs Ueberraschendste bestätigt. Durch jene Notiz des klösterlichen Todtenbuches von S. Caterina zu Pisa stellt es sich aber zugleich als wahrscheinlich, wenn auch noch nicht als gewiss heraus, dass Fra Guglielmo Agnelli bei der Arbeit an dieser Heiligenlade betheiligt gewesen. (Nach dem Bericht im Kunstblatt 1845 über Padre Marchese's Memoiren zur Künstlergeschichte des Dominikanerordens.)

Fra Guido, Dominikaner und Buchmaler, gest. zu Florenz 1348, wird im Nekrolog des Marianovellaklosters genannt.

Fra Jacopo, s. Frater Jacobus.

Fra Matteo Marconaldi, gest. 1348, war als Schönschreiber oder Buchmaler zu Florenz thätig.

Fra Mazetto, seit 1298 im Dominikanerkloster von Sta. Maria novella zu Florenz, baute San Domenico in Prato um 1300 (welchen Bau Vasari irrig dem Giov. Pisano zuschreibt) und starb zu Prato 1310.

Fra Niccolo von Imola, Architekt zu Padua und Treviso; vergl. Fra Benvenuto von Bologna.

Fra Paolo Pistolese (oder Fra Paolino, Bruder Paulchen) stammte aus der Familie Signoracci oder del Signoraccio und hatte zum Vater den Maler Bernardino, einen Nachahmer Domenico Ghirlandajo's. Paul ward Dominikaner im Markuskloster zu Florenz, brachte es bis zum Diakonus und starb in einem Alter von 57 Jahren am 3. Aug. 1547 zu Pistoja. In San Marco war er Schüler und Liebling des Fra Bartolommeo geworden; er erbte auch des Meisters ganze Hinterlassenschaft und benutzte dessen Handzeichnungen zu vielen Tafeln, wovon noch zwei in der Kirche S. Domenico zu Pistoja (Anbetung des Kindes durch die Könige, über dem Altare Melani, und der Gekreuzigte mit der Maria und St. Thomas Aquinas, über dem Altare Papagallo) sich befinden, während ein drittes, aus dem Katharinenkloster stammendes Bild: Kristus und Maria mit der Siener Katharine, der heil. Magdalene und dem heil. Dominik, in der Sakristei daselbst aufbewahrt wird. Eie viertes Gemälde Paolo's in Bartolommeo's Style, ein grosses Altarblatt, trifft man in der k. k. Gall. zu Wien. Es zeigt uns die Muttergottes mit dem Kinde, das ein Kreuzchen hält, auf dem Throne sitzend, umgeben von den Heiligen Dominik, Petrus Martyr, Magdalena, Barbara, Theresia und Katharina. Auf dem Postamente des Thrones steht das Datum 1510 und

die Inschrift: *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix!* Auf dem Throne aber liegt ein Zettel mit der Aufschrift: *Caritatem habete. Humilitatem servate. Paupertatem voluntariam possidete. Castitatem mentis et corporis custodite.* (Sonach ist dies Bild aus der Kirche eines Dominikanerklosters. Die Figuren sind unter Lebensgrösse. Höhe des Gemäldes 6 F. 7 Z., Breite 6 F. 3 Z.) Aus Paolo's Besitze gingen Bartolommeo's Zeichnungen an die Dominikanernonne Plautilla Nelli über, welche ebenfalls davon profitirte.

Fra Paolotto hiess als Franziskaner der glückliche Bildnissmaler Vittore Ghislandi, der 88 Jahre alt 1743 verstarb. Er war Sohn des Freskomalers Domenico Ghislandi von Bergamo.

Fra Pietro von Tramoggiano restaurirte 1577 im Florenzer Markuskloster die Bücherminiaturen des Fra Bened. da Magello, leider jedoch nicht zu deren Vortheile.

Fra Ristoro und Fra Sisto, baukundige Dominikanermönche des 13. Jahrh. Sie übernahmen (laut Fineschi's 1780 erschienenen *Memorie istoriche per servire alle Vite degli Uomini illustri del Convento di S. Maria novella*) im J. 1256 den bereits begonnenen Bau der Marianovella zu Florenz, stellten 1269 die Brücke alla Carraja daselbst wieder her und versahen (in welchem Jahre? ist uns unbekannt) den Priorenpalast [nicht den Palvecchio, sondern den Palast del Podestà oder del Bargello] mit Gewölben. In spätern Jahren trennten sie sich; Fra Sisto starb im Dienste der Nonnen zu San Sisto in Rom 1289, nachdem er den päpstlichen Palast hergestellt hatte, Fra Ristoro aber 1283 zu Florenz, wo er am Baue der Marianovella allein zurückgeblieben.

Fra Sebastiano, s. *Frate del Piombo.*

Fra Sisto, s. bei Fra Ristoro.

Fra Tommaso, gest. 1336, und *Fra Tommaso di Romena*, gest. 1358, waren *pulchri scriptores* im Dominikanerkloster zu Florenz.

Fraccaroli, Innocenzio, gebürtig von Verona, zählt zu den namhaftesten lombardischen Bildhauern der Gegenwart. Er empfing seine Bildung in der Mailänder Akademie und gewann daselbst 1829 durch seinen „Dädalus, welcher dem Ikarus Flügel ansetzt", die grosse für die beste Gruppe dieser Art ausgesetzte Prämie. Der sehr angenehm gestaltete Ikarus hält den Flügel, zu dessen Befestigung am Körper durch Dädalus das Band zurechtgemacht wird. Man rühmt an dieser Gruppe die Schönheit der Linienführung und die grosse Weichheit der Fleischbehandlung. Bei Gelegenheit der Krönung Kaiser Ferdinands zum König der Lombardei ward ihm eine Scene aus dem bethlehemitischen Kindermord aufgetragen. Dies Werk kam, in Marmor ausgeführt, um 1847 zur Vollendung und ward der Sammlung neuerer Skulpturen im Wiener Belvedere einverleibt. Die Gruppe stellt sich als eine der besten Leistungen der Mailänder Bildnerschule heraus und ist jedenfalls das gelungenste Marmorwerk, das der Skulpturensaal der Wiener Gallerie aufweist. Ein kräftiger Krieger fasst mit der Rechten das Schwert, das ein zu Boden gesunkenes Weib, in deren Zügen sich gewaltige Seelenbewegung ausspricht, mit beiden Händen packt, während jener mit seiner Linken ihr Kind am Kleide fasst und hoch in die Luft hebt. Das Kind streckt wehklagend seine Händchen nach der Mutter. — Fraccaroli hat seine Werkstatt an Ponte de' Medici zu Mailand.

Fragonard. Der ältere Künstler dieses Namens, mit den Vornamen Honoré Nicolas, war aus Bouchers Schule und einer der gehätscheltsten Maler der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Sein Feld war vornehmlich das erotische Genre, worin er Manches nicht ohne Geist aber zu Vieles mit verdorbener Fantasie lieferte. Er ging auf magische Wirkung seiner Erotika aus, war salopp in der Zeichnung, liebte das Affektirte in Stellungen und Visagen und brachte in seiner Farbenkünstelei wahre Regenbogenbilder zuwege. Seine Zeitgenossen waren entzückt von dem Sinnenschmeichler und vergoldeten seinen schlüpfrigen Pfad, bis die Revolution zu Paris ausbrach und den venusischen Rosenmaler in die Dornen warf. Sein Luxemburger Gold verrollte und er endete im Elend 1806 zu Paris. — (Seine Gemälde sind kleinen Formats und zuweilen auch heiligen Inhalts! Uebrigens kursiren von ihm Bisterzeichnungen aus dem Lustgenre und manche Aetzungen heiliger Geschichten, letztre nach Italiänern wie Tintoretto, Lanfranco, Liberi, Ricci und Tiepolo. Seine grössten Blätter sind: *l'Armoire* [eine geistreiche Composition] und Franklins Genius, nach eigner Erfindung.) — Der jüngere Fragonard, Alexandre Evarist, geb. 1783 zu Grasse im Var, ist Geschichtmaler aus Louis Davids Schule und zugleich Bildhauer. Seine Darstellungen sind voll Gespreiztheit und streifen oft ans Fantastische; er ist der potenzirte Honoré und hat die Gunst des Publikums gefunden wie weiland jener. Reichen Bildstoff bot ihm die Geschichte Altfrankreichs; namentlich gern bewegte er sich in den Besondergeschichten des ersten Franz und

des vierten Heinrichs. In einem Saale des Louvre sehen wir von ihm zwei elegante Schmuckmalereien, welche Scenen aus Franzens Leben bieten. Der „Ritterschwur", den der König am Altare vor dem von Damen, Rittern und Bannerträgern umgebnen Bayard leistet, zeigt uns den galanten Fürsten in prächtig weissem Atlasstoffe, das Barett mit wallenden Straussfedern geschmückt; aber in der Zusammenwirkung der Farben ist keine Ruhe, in der Composition kein Ernst, und gradezu komisch wirkt's, dass die Kerzenflammen nach der einen, die Banner nach der andern Seite wallen, schier als ob diese vor jenen und jene vor diesen sich fürchteten! Ferner Franz, der mit seiner Schwester Margarethe die Stufen zu einer Kapelle hinansteigt, um das von Rom angelangte Madonnenbild zu betrachten; Gefolge von Kardinälen, Hofnarren, Damen, Pagen und Zwergen begleiten ihn, — wieder eine bunt zerrissene Pracht! — Als Hauptwerke Fragonards gelten die drei Gemälde: der Einzug der Jungfrau von Orleans, die Bürger von Calais vor König Eduard im Zelte, Maria Theresia mit ihrem Sohn auf dem Arme vor den Magnaten Ungarns, und die beiden grossen Zeichnungen: Henri quatre als Kind (gestochen von Allais) und Derselbe bei seiner Gabrielle (gestochen von Giraud). — Ueber den Plastiker Fragonard belehren: der Fronton der französ. Deputirtenkammer, die Fontaine an der Plaçe Maubert, die Kolossalstatue des Generals Pichégru u. a. W.

Fraikin, ein junger Brüsseler Bildhauer, in dessen Leistungen sich ein Künstler ersten Ranges ankündigt. Von seiner Hand ist ein Theil der statuarischen Arbeiten, womit neuerdings das Aeussere des herrlichen gothischen Rathhauses zu Brüssel geschmückt worden ist (oder noch geschmückt wird). Sein Modell einer Venus, welche im schnellen Laufe zu dem auf ihren Schultern schwebenden Liebgotte aufblickt, sah man 1845 auf der Brüsseler Ausstellung; dasselbe musste anerkannt werden als ein Werk voll Grazie und richtigen Gefühls aller Formen des weiblichen Körpers, über welchem ein hellenischer Hauch weht.

Français, ein namhafter belgischer Genre- und Thiermaler. In Berlin sah man 1846 bei Sachse ein schönes Kabinetstück von ihm: das Innere eines Kuhstalles.

Francavilla, s. den Art. *Francheville.*

Franceschi, Paul, zu Venedig *Paolo Fiamingo* genannt; s. im Art. „Landschaftmalerei."

Franceschini, Baldassare, genannt *il Volterrano giovine,* Schüler des Domenichinisten Matteo Rosselli. S. den Art. „Italische Malerei."

Francesco di Giorgio Martini, ein berühmter Sienesischer Architekt, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. blühte und namentlich als Kriegsbaumeister thätig war. Derselbe ist auch Autor eines *Trattato di Architettura civile e militare,* der neuerdings an Professor Promis zu Turin einen gediegenen Herausgeber gefunden hat.

Francesco di Maestro Simone, Mitschüler des Stefanone bei dem Meister Simone, der zu Neapel den germanischen Malereistyl einführte (im Laufe des 14. Jahrhunderts). Von Francesco sieht man noch das Fresko einer Maria und der heil. Dreifaltigkeit links vom Haupteingange in Santa Chiara zu Neapel.

Francheville, Pierre, geb. 1548 zu Cambray, gest. zu Paris um 1612, war einer der tüchtigsten Schüler des Michelangelisten Giam-Bologna und arbeitete unter diesem lange in Italien, bis er endlich 1601 durch Heinrich IV. nach Paris berufen ward, wo er den Titel als erster Bildhauer und Baumeister des Königs empfing. Giam-Bologna, sein Meister und Landsmann, bezeichnete ihn einst dem Grossherzoge Ferdinand I. von Florenz (in einem durch Gaye's Carteggio bekannt gewordnen und wegen des Gemisches von Französisch-Italiänisch höchst komischen Schreiben) als ein *bon suget pratiqusino per Loro Signoria.* Aus dieser Empfehlung des Praktikers kann man bequem das kunstgeschichtliche Urtel über Fr. herauslesen. Von der Hand dieses Künstlers sind die sechs nach Giam-Bologna's Entwürfen ausgeführten Heiligen, welche man ausser der von G. B. selbst gearbeiteten Antonsstatue in der Antoniuskapelle der Florenzer Markuskirche antrifft; ferner die Bildsäulen der Demuth, Keuschheit und Klugheit, welche in der Capella Niccolini in Santacroce zu Florenz stehen; die vier Evangelisten mit den Heiligen Stefan und Ambrosius in einer Kapelle der Genueser Kathedrale, und ein Theil der Erzrelieffelder an der Hauptthür des Pisaner Domes. Man schreibt dem Francheville (in Italien *Francavilla* genannt) auch die Köpfe zweier berühmter Werke Giambologna's zu: die der Sabinerraubgruppe und jene der Gruppe des Herkules mit dem Kentaur. — Francheville's Bildniss, von Purbus gemalt, trifft man in den Uffizien zu Florenz.

Francia. Diesen Namen führen der berühmte Bologneser Goldschmied, Niellator, Stempelschneider und Maler Francesco Raibolini und dessen in der Malerei ihm nachfolgender Sohn Giacomo. Ueber Beide hat der Art. „Italische Kunst" zu berichten. — Ein jetztlebender Francia zählt zu den belgischen Künstlern

und hat sich als Seemaler ausgezeichnet. Man nennt von ihm das Seestück mit dem Herzoge von Guise, der Marseille verlässt um Neapel anzugreifen. (Die Staffage von Gallait.)

Franciabigio, Florentiner Meister aus Mariotto Albertinelli's Schule; s. den Art. „Italische Malerei."

Franciac hiess eine Veste, welche Karl der Grosse nach Erwerbung Aquitaniens immitten dieser Provinz erbaut hatte. Der Name klingt noch im heutigen Fronzac wieder.

Francisca Romana, eine 1440 (9. März) gestorbene Heilige, welche die Congregation vom Oelberg stiftete. In das Kloster ihres Ordens konnten sich Frauen von der Welt zurückziehen, ohne ein Gelübde zu thun. Man nannte diese Ordensfrauen Oblaten oder Collatinen. Die römische Franziska wird als Nonne dargestellt, mit den auf ihre Visionen bezüglichen Attributen: einem als Diakon gekleideten Schutzengel zur Seite, und einer Monstranz in der Luft, von wo Stralen ihr Herz treffen. Geschildert ward die heil. Franziska durch *Giov. Dom. Capellino,* der ihre Wundergeschichte in San Stefano zu Genua malte, und durch *Guercino,* dessen Bild in der Turiner Gallerie durch den Stich von Rosaspina bekannt ist. — Das Olivetanerkloster von Santa Francesca Romana zu Rom ist in die Reste des Hadrianischen Tempels der Venus und Roma eingebaut; es besteht aber nicht mehr im ursprünglichen Bau, denn dieser ward unter dem französischen Regime abgetragen, worauf später die heiligväterliche Regierung natürlich mit Wiederherstellung antwortete.

Francisque, gewöhnliche Bezeichnung des niederländischen Poussinisten Franz Milet, über den der Art. Landschaftmalerei berichtet.

Franck. Die niederländischen Künster dieses Familiennamens: Frans der Alte (1540—1606), Hieronymus (1542—1620), Ambrosius (1544—16..), Sebastian (1573—1624) und Frans der Jüngere (1580—1630) s. im Art. „Niederländische Kunst." Sie werden auch Francken, Vranck, Vrancx und Vranx geschrieben. Letztere Schreibung bietet sich z. B. auf dem von Anton van Dyck geätzten Blatte mit der Halbfigur des jüngern Frans Franck, wo die Schrift lautet: *Franciscus Vranx Antverpiae pictor humanarum figurarum.* So liest man jedoch nur in den ersten Drucken des Blattes, denn in den spätern ist Vr. in Franck verändert.

Franck, Hans, Formschneider von Lützelburg; s. Lützelburger.

Franck, Hans Ulrich, Maler und Stecher, geb. 1603 zu Kaufbeuern, gest. 1680 zu Augsburg, war tüchtig in kleinfigurirten Geschicht- und Genrebildern, ist aber mehr durch seine Aetzungen als durch Farbenstücke bekannt. Seine Blätter sind sehr lebendig und geistreich. In schönem Druck sah man von ihm in der Rumohrschen Samml. das seltene Blatt in Queroktav: Zwei Soldaten in einem Wirthshause am Tische bei zwei Frauen, dazu im Hintergrunde ein küssendes Paar und rechts ein Geiger. Links unten bezeichnet: *H. U. F.*

Franck, Franz Friedrich, geb. zu Augsburg 1627, gest. allda 1687, war Sohn und Schüler Hans Ulrichs. Von ihm die Geschichte Jakobs und Esaus in der Annenkirche zu Augsburg, der sterbende Franziskus im Obermünster zu Regensburg, und das Brustbild eines Mannes mit unbedecktem Haupte, langem Barte, dunklem Pelzkleide und schmalem vorstehenden Hemdkragen, im Belvedere zu Wien.

Franckendorfer, Konrad, ein alter Buchmaler zu Nürnberg, von dem noch auf dasiger Stadtbibliothek eine Handschrift in Folio aus dem J. 1498 Zeugniss ablegt. Sie enthält die Evangelien und Festtagsepisteln mit 43 Bildern, ist gut erhalten, aber ein ziemlich handwerksmässiges Machwerk, obgleich der Maler am Ende des Buchs versichert sehr zierlich gemalt zu haben. „Geschafft" wurde dies Evangelienbuch für den Abt Friedrich des Klosters Michelfeld.

Franco, Battista (detto „Semolei") von Udine, ein in der Zeit von 1536—1561 blühender Maler und Aetzer, in dessen Arbeiten sich florentinischer Styl mit der venezianischen Richtung verbindet. Anziehend ist er vornehmlich in kleinern Malereien, wie in den Schmuckbildern am Gewölbe der Sala d'oro des Dogenpalastes, während er in grössern Gemälden, wie man solche z. B. in der Capella Giustiniana der Venediger Kirche S. Francesco della Vigna findet, mehr ausgeartete Kunst offenbart. Als seine beste Leistung wird das vortreffliche Bildniss Sansovino's im Berliner Museo betrachtet. Die zahlreichen auf ihn lautenden Kupferblätter mit Darstellungen aus Bibel, Legende und Mythus, gehören nur, wenn sie blose Aetzungen von freier Behandlung sind, rein der Hand Battista's an; die übrigen mit dem Stichel retuschirten, welche eine dem Maler fremde Frostigkeit an der Stirn tragen, haben ihre Nacharbeit von Giacomo Franco, der (wol ein Verwandter Battista's) gegen Ende des 16. Jahrh. als Stecher und Kupferdrucker zu Venedig lebte.

Franco Bolognese, ein von Dante im Purgatorio (Canto XI. 83.) erwähnter Meister, der sich in seiner thronenden Madonna aus dem J. 1312, welche man jetzt im Palazzo Hercolani zu Bologna vorfindet, als ein die byzantinische Befangenheit verlassender und zu naturgemässerer Darstellung übergehender Maler zeigt.

François, Alessandro, ein praktischer Archäolog, der in unsrer Zeit durch die glücklichen Resultate seiner Ausgrabungen bei Cortona und im Nonnengehölze bei Chiusi zu Namen gekommen ist. Vergl. die Art. Chiusi, Gräberfunde und Hypogäen.

François, Jules, ein Pariser Stecher, der z. B. „die Pilger auf dem St. Petersplatze zu Rom" nach dem in der Raczynskischen Samml. zu Berlin befindlichen Bilde von Delaroche gestochen hat. Dies Blatt erschien 1847.

François le Jeune, Pierre, ein Brüsseler Künstler, geb. 1721. Notiz über ihn in dem Schriftchen: *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-bas, par Ph. Baert, publiés par le Baron de Reiffenberg.*

François, Pierre Josèphe, geb. zu Namur 1789, Geschichtmaler zu Brüssel. Von seinem Leben und seinen Leistungen berichtet Naglers Künstlerlexikon.

Francucci — *Innocenzio da Imola* — s. im Art. „Italische Malerei."

Frangipane, Niccolò, ein Paduaner oder Udiner, der in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. blühte. Er ist ein radikaler Naturalist, der sich besonders den Titel eines Faunmalers verdient hat. Seine Thätigkeit reicht von 1565 bis 1595. Ausser den vielen komischen Figuren aus der Mythe kommen von ihm auch kirchliche Bilder vor, z. B. eine Kreuztragung im Palazzo Doria zu Rom, deren Heilandskopf schön im Ausdrucke edler Weltentsagung sein soll.

Frangipani, ein berühmtes, noch in Italien und Friaul bestehendes Geschlecht, das gleich den Conti von Segni und Anagni von der altrömischen *gens Anicia* abstammen will, welcher Papst Gregor der Grosse angehörte. Eine starke Rolle spielen die Frangipani in der Geschichte der städtischen Unruhen Mittelitaliens, wo sie meist als Anhänger der Päpste, oft aber auch als Antipäpstler auftreten. Die Ableitung ihres (lateinisch *Frangepane, Frajapanes etc.* geschriebenen) Namens ist unbekannt. Im J. 1014 erscheint ein *Leo qui vocatur Frangepane.* Im J. 1094 hielt Papst Urban II. sich in ihren Burgen verborgen, als der Gegenpapst Guibertus den grössten Theil der Stadt Rom und das Kastell Sant' Angelo im Besitz hatte. Wenige Jahre nachher kam es zwischen dem Haupte der Familie, Cencius Frangipani, und dem neugewählten Papste Gelasius II. (einem Caetani) zu persönlichem Streite. Die Frangipani nahmen den Papst gefangen; vom Volke befreit, entfloh er, kehrte zurück, ward aufs Neue von ihnen angegriffen, während er in Santa Prassede Messe las, und entkam mit genauer Noth aus der Stadt und nach Frankreich. Innocenz II. hingegen fand im J. 1130 während seiner Streitigkeiten mit dem Gegenpapste Anakletus Schutz bei den Frangipani: nur diese und seine korsischen Söldner blieben ihm treu. Dasselbe war im J. 1169 mit Alexander III. der Fall. So rühmte nachmals Honorius III. (im J. 1218) die unwandelbare Treue der *Magnifici viri antiqui Frajapanes.* Dies hinderte die Familie freilich nicht, unter Friedrich II. sich zur kaiserlichen Partei zu halten; bekanntlich verschuldeten sie aber den Untergang des Hohenstaufischen Hauses. In Rom hatten die Frangipani eine Reihe Burgen, zu denen vom Forum her der Titusbogen, durch den festen Thurm *Turris cartularia* geschützt, den Eingang bildete. Ihnen gehörte das ganze Thal des Colosseums nebst dem Circus maximus bis nach dem Velabrum zu; die Reste ihrer Befestigungen an und auf dem Bogen, den man *Janus quadrifrons* nennt, wurden erst vor wenigen Jahren abgetragen. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts gehörte ihnen längere Zeit Astura, die durch nachmalige Ereignisse verhängnissvolle Inselburg in der Nähe von Nettuno.

Frank, Michael Siegmund, Glasmaler und Wiedererwecker der Glasmalerei in unserm Jahrhundert, geb. zu Nürnberg, woselbst er auch seine Laufbahn betrat, gestorben zu München 1847 in einem Alter von 77 Jahren. Näheres über ihn im Art. „Glasmalerei."

Franke-Denkmal zu Halle an der Saale, s. im Art. über die Stadt.

Frankenberg bei Aachen. Auf einem ziemlich hohen, bebuschten und rund von einem Teiche umgebenen Felsen erhebt sich die ebenso geschichlich merkwürdige als durch ihre reizende Lage ausgezeichnete Burg der Franken. Von der Veste aus der Frankenzeit sind einzig die Reste eines zerfallenen, nun efeuumrankten Thurmes erhalten, die, jetzt zu einem Rundthurm ergänzt, sich an das weit neuere Gebäude (vom J. 1642) anlehnen, das in neuester Zeit ausgebaut und mit einem zweiten eckigen Thurme versehen worden ist. Von seinen Fenstern eröffnet sich ein lieblicher Blick auf Aachen und den dahinter gelegenen Lousberg. Ueber den umgebenden

Schlossteich führt auf vier Schwibbogen eine steinerne Brücke zu dem vorderen Wirthschaftsgebäude, das auch neuerdings erst zu seiner jetzigen Gestalt restaurirt worden ist. An Frankenberg hat die Sage eine ihrer schönsten Bildungen angeknüpft. Ursprünglich war es ein Jagdschloss Karls des Grossen, wo dieser Kaiser seinen Lieblingssitz gehabt haben soll. An den See, der die Burg umfloss, bannte, so heisst es, ihn ein mächtiger Zauber. Denn als Karls heissgeliebte Gemahlin Fastrada starb, wollte er von der schon verwesenden Leiche nicht lassen, zum grossen Schrecken seines Gefolges. Endlich unternahm es der weise Turpin, dieser geheimnissvollen Zuneigung auf den Grund zu kommen, und fand bei näherer Untersuchung in Fastradens Munde einen Ring, den ihr einst der Kaiser geschenkt. Er nahm ihn zu sich, worauf Karl sogleich Fastraden begraben hiess, Turpin aber nicht mehr von sich lassen wollte. Sich von diesem unnatürlichen Zauber zu befreien, warf derselbe daher im Vorbeireiten den Ring in den Frankenberger See, und von da an war die vom See umringte Felsenburg Karls liebster Aufenthalt. Auch soll auf Frankenbergs Schlosshofe der Kaiser die Tochter Emma erblickt haben, wie sie den geliebten Eginhard über den Schnee zurücktrug. Geschichtlich steht das hohe Alter der Burg auf dem Frankenberg fest; später war sie eine Unterherrschaft des Herzogthums Jülich und gehörte als solche den Herren von Merode. Jetzt ist das Frankenberger Schloss ein Besitzthum des Hrn. von Coels zu Aachen, unter dem es Erneuerung erfahren hat. Dicht bei Frankenberg entspringt auf freiem Felde ein heisser Quell, dessen Abfluss in Verbindung mit dem Ausfluss der Burtscheider Quellen den hart am Eisenbahn-Viadukt liegenden „warmen Weiher“ bildet. Neben diesem grossen Teiche fliesst ein Felsbach, in dessen Bette man Wagenspuren bemerkt, die aus Römerzeit übrigsind und von der alten Römerstrasse, welche von Tongern über Aachen nach Trier führte, ein Zeugniss ablegen.

Frankenberg in Kurhessen, eine etwa sechs Stunden von Marburg entfernte Stadt, welche sich an eine Höhe anlehnt, die östlich beginnend allmälig gegen Westen aufsteigt, hier eine schöne Platte bildet und dann steil und jäh wieder zu Thal sich abstürzt. Auf dem Gipfel, von dem man das rings von bewaldeten Höhen umschlossene Ederthal überschaut, stand bis 1374, wo sie von den Bürgern zerstört ward, eine landgräfliche Burg. Nahe der nun völlig geebneten Burgstätte, zwischen dieser und der Stadt, liegt die schöne Liebfrauenkirche, welche hoch und ernst über der Stadt thront und eine der schätzbarsten altdeutschen Bauten im Hessenland ist. Ihr Portal, ihre Fensterverzierungen, ihre schlanken Säulen und ihr leichtes Gewölbe, dazu die Harmonie ihres Styles und die Sauberkeit ihrer Ausführung, kurz Alles zeugt aufs Entschiedenste von dem durchgebildeten Kunstsinne ihres alten, leider unbekannten Baumeisters. Im J. 1286 legte Landgraf Heinrich der Erste von Hessen den ersten Stein zu diesem Gebäude. Die Bauführung dauerte bis nach Mitte des 14. Jahrh., denn erst 1360 war der Thurm soweit erwachsen, um eine grosse Glocke aufnehmen zu können. Ohne den Thurm war die Kirche im J. 1337 fertig, sodass schon von da an Altäre gesetzt werden konnten. Dass man sich Zeit nahm beim Baue, lag einerseits in der Spärlichkeit der Beisteuern, andrerseits in der Drangloſigkeit des Werks, da für den Gottesdienst die ältere Kirche noch vorhielt und man allemal, wenn man Geld hatte, ein Stück von jener niederriss, wodurch die alte allmälig von der neuen Kirche in aller Freundschaft total verdrängt ward. Vom Jahr 1302—92 gehörte sie zum Kloster St. Georgenberg, dann war sie bis zur Reformation Eigenthum der Johanniter, welche ihretwegen den Ordenssitz vom benachbarten Wiesenfeld nach Frankenberg verlegten. Eine grosse Feuersbrunst, welche am 9. Mai 1476 die Stadt verheerte, brachte auch der Kirche ansehnlichen Schaden. Sie stand in Folge davon zwei Jahre hindurch dachlos, sodass Regen und Schnee dem ohnehin schon feuerbeschädigten Gewölbe noch weiteren Nachtheil brachten. Man sah sich gemüssigt, im Chore und über einigen Altären Strohschuppen zu errichten, um den Priester während des Gottesdienstes vor dem durchs Gestein dringenden Regen zu schützen. Die Wiederherstellung ging langsam vor sich; die Abgebrannten konnten ihrer Lieben Frauen nicht helfen, und so musste Landgraf Heinrich der Dritte im J. 1481 eine allgemeine Sammlung dafür durchs ganze Land ausschreiben. 1527 trat hier wie im übrigen Hessen der evangelische Kult an die Stelle des katholischen. Auch das Kloster St. Georgenberg nahm die geläuterte Lehre an, bestand aber noch bis zum J. 1570. Im J. 1607 brannte der Thurm der Kirche zum Zweitenmal völlig aus. Zum Letztenmal ward die Kirche beschädigt, als im J. 1762 der französische General Conflans um den verschanzten und von einem Häuflein Hessen äusserst tapfer vertheidigten Kirchhof einen zweitägigen Kampf bestehen musste. — Schliesslich sei bemerkt, dass die Frankenberger Kirche sowol in den Säulen, Kapitellen und Profilen als in der gleichen Höhe des Mittelschiffs und der Seitenschiffe ganz mit den

übrigen grössern Kirchen der Gothik in Hessen (denen zu Marburg, Alsfeld, Friedberg, Grünberg, Haina, Wetter und Wetzlar) übereinstimmt.

Frankfurt am Main. — Der Dom, gegründet im J. 854 durch Ludwig den Deutschen, damals dem Welterlöser, seit dem J. 1238 aber dem heil. Bartholomäus (dessen Schädel hieherkam) gewidmet, verdankt seine gegenwärtige Gestaltung und Ausdehnung dem vierzehnten und seinen 260 Fuss hohen Thurm dem funfzehnten Jahrhundert. Von dem ältesten Baue ist nichts mehr übrig, dagegen hat sich von dem Baue aus den J. 1238 und 39 das dreifache auf sechs Säulen ruhende Schiff erhalten, in dessen Mitte sonst das Taufbecken stand. Die nach Süden gerichtete Hauptthür zu diesem Schiffe ist ebenfalls noch vorhanden, jetzt aber nur im Innern sichtbar, da gegen Ende des 15. Jahrh. an diese Südseite drei Kapellen angebaut wurden, welche jetzt, nachdem man die Wände durchbrochen hat, gleichsam als viertes niedrigeres Schiff neben den ältern drei Schiffen sich hinziehen. — Da sich im Verlaufe des 13. Jahrh. die Bevölkerung vermehrt und die Stadt erweitert hatte, konnte auch diese einzige Pfarrkirche Frankfurts nicht ohne Vergrösserung bleiben. Man begann im J. 1315 mit dem Chore und vollendete dasselbe 1338. Nach Mitte des 14. Jahrh. wurden die beiden Flügel des Kreuzes fertig. Indessen scheint man schon daran, wol infolge der grossen Verluste, welche das Stiftsvermögen unter Ludwig dem Baiern erlitt, langsamer gebaut zu haben. Noch ungünstiger war die zweite Hälfte des Jahrhunderts durch die zwischen Rath und Zünften ausgebrochnen Streitigkeiten, denen bald die starkbewegten Zeiten König Wenzels und im J. 1389 die Niederlage der Bürger in der Fehde mit den Rittern von Kronenburg folgte. Erst mit Beginn des 15. Jahrh. trat eine ruhigere Zeit ein, aber man hatte nun nicht mehr den Muth ein neues Schiff zu bauen, sondern liess das alte, obgleich niedriger als der neue Chor und dessen Flügel, stehen und unternahm lieber den Bau eines neuen grossen Thurmes. Der Werkmeister, den man dazu annahm, war Meister Madern Gertner, der schon für die Stadt gearbeitet und z. B. 1399 die Schwibbögen der Mainbrücke gebaut hatte. Seine Anstellung am Dombau erfolgte 1411 (mit zehn Gulden Gehalt und zwei Gulden Geschenk jährlich). Man war damals beschäftigt Verschiednes nachzuholen, was an den Kreuzflügeln noch unvollendet geblieben. Um den Thurm beginnen zu können, brach man im J. 1414 den Frasskeller, das alte Rathhaus, sowie auch die beiden kleinen Glockenthürme der alten Kirche ab. Viele Schiffe mit Steinen kamen von Miltenberg, und in den Steinmetzhütten wurde ämsig gearbeitet. Holz zu den Grundbäumen ward von den Bürgerknechten sowie von den Knechten der Deutschherren und der Johanniter aus dem Walde gefahren, und die Fischer und Sachsenhäuser dienten dem Bau, indem sie den Sand fuhren. Nachdem 141 Grundpfähle eingerammt worden, legte man wolgemuth am 6. Juni 1415 den Grundstein des „nuwen Thorns.“ Zu den Fundamenten verwendete man Bockenheimer Steine; zu den Thür- und Fensterfassungen sowie zu Eckstücken nahm man rothen Miltenberger Sandstein, zum Mauerwerk aber Bruchsteine, Muschelkalksteine, die man aus dem Buchwald herführte. Des Winters arbeiteten die Steinmetzen bei Licht umsonst, um Gotteswillen, nur dass ihnen das Licht bezahlt ward. Im J. 1423 ward der grosse Schwibbogen, das erste Gewölbe im Domthurme, geschlossen. Der Weiterbau erheischte viel Steinmetzarbeit, daher Meister Madern mit seinen drei bis fünf Steinhauern nicht mehr auskam und sich an die wohlhabenden Frommen wandte, um Tagelöhne für mehre Haugesellen zu erhalten. Um 1432 starb Meister Madern. Zu Pfingsten selbigen Jahres trat Meister Leonhard an dessen Stelle. Dieser errichtete einen neuen Krahnen und eine neue Steinhütte und führte mit sechs Steinmetzen und Maurern den Thurmbau weiter. 1434 ward Meister Michel Werkmeister. Er schützte den Krahnen mit Schindeldach und baute an den Schnecken (Wendeltreppen) des Thurmes. Auch er verstarb bald und ihm folgte Meister Jost der Steinmetz, der 1440 als Werkführer mit einem Jahrgehalte von sechs Gulden angenommen ward. Die Gelder zum Bau gingen immer spärlicher ein; um so erfreulicher war die lebhafte Theilnahme, welche die Wittwe des Meisters Madern Gertner am Thurmbau bezeugte, indem sie dafür bei ihrem 1445 erfolgten Tode ein Legat hinterliess. Im J. 1468 erhielt Meister Bartholomeo, der schon einige Jahre hindurch als Bauverweser fungirt hatte, sechs Pfund Heller; 1470 aber empfing Meister Jörgen der Steinmetz achtzehn Gulden für das Gerüst zum Gewölbe und 1472 der Maurer Schlusshenne ein Pfund Heller für die in fünf Tagen besorgte Setzung der Bogensteine. (Sieben Gulden gab man für drei Zentner Blei aus, um die Bogensteine und Ringe des Gewölbes zu vergiessen.) Im J. 1480 wurden Hans von Ingelheim als Werkmeister mit 10 Gulden Jahrgehalt und Hans von Lich als Parlier beim Thurmbau angenommen. Von Ersterem ist der schöne Plan, der noch im Stadtarchive Frankfurts bewahrt wird und bekanntlich durch Dr. Georg Moller pu-

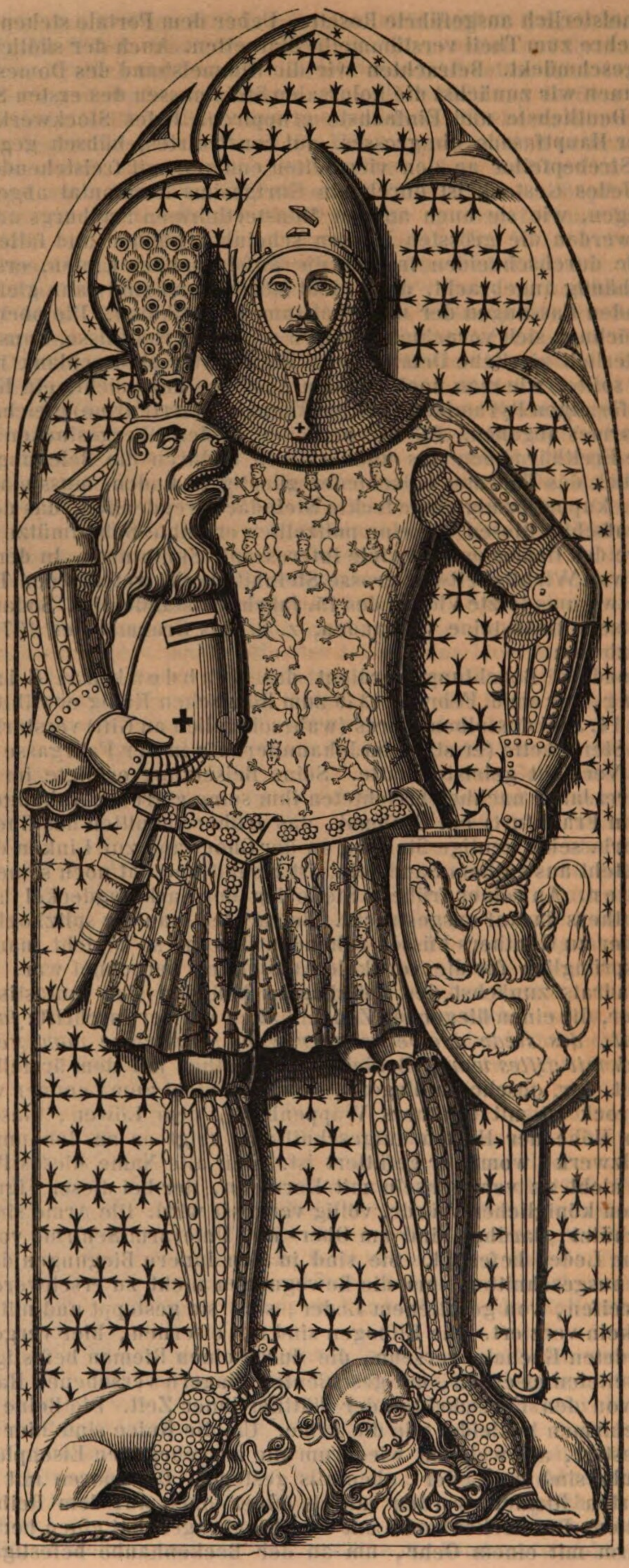
blicirt worden ist. Am 8. März 1483 vereinigten sich endlich Geistlichkeit und Rath, den Bau mit eignen Mitteln rüstig fortzuführen, ohne weiter auf Spenden des Publikums zu rechnen. Freilich regten sich allerlei Bedenklichkeiten über den Weiterbau; aus den Baurechnungen ergibt sich, dass man zur Entscheidung darüber den berühmten Ulmer Baumeister Matthäus Böblinger kommen liess. Nachdem dieser gehört worden, durfte der Ingelheimer sein Werk mit Kraft angreifen und er brachte bis Ende 1490 den Thurm soweit, dass der grösste Theil des Achtecks fertig stand. Jetzt aber hatten auch Rath und Priesterschaft ihre Mittel erschöpft und der Bau musste wieder einen sachten Gang nehmen, daher der Ingelheimer Meister seinen Abschied forderte und erhielt (am 21. Januar 1491). Im J. 1494 wurde Niklas Quecke, Steinmetz von Mainz, zum Oberwerkmeister auf fünf Jahre angenommen. Dieser bekam 20 Gulden Jahresgehalt, hielt aber den (noch vorhandnen) sehr förmlichen Kontrakt nicht. Quecke wollte an der guten Visirung Hansens von Ingelheim nicht festhalten; ihm stand es nicht an, dass die Thurmzeichnung ein Gewölbe unter dem vor Dachbeginn angegebenen, für die Wächter bestimmten Umgange vorschrieb. Glücklicherweise ging der Rath auf Queckens Absichten nicht ein, sondern befragte (im J. 1497) den Bauherrn und Meister Hans von Friddeberg, dessen guter (mit zwanzig Hellern bezahlter) Rath die treue Befolgung des Ingelheimerschen Aufrisses empfahl. Infolge dieses Gutachtens bekümmerte sich Meister Quecke so wenig als möglich um den Bau, der indessen immer fortgeführt wurde, da Meister Jakob von Ettlingen, der Parlier, die Stelle des Werkmeisters vertrat. Im J. 1503 ward Quecke abgedankt und Jakob von Ettlingen förmlich als Werkmeister mit 15 Gulden Gehalt angenommen. Dass auch dieser Meister den Plan zu ändern geneigt war, bezeugt der zweite im Stadtarchive bewahrte Riss, der aus dem J. 1504 datirt. Hiernach sollte der Thurm ohne Wölbung und krönenden Spitzhelm, in eine Plattform mit einem Geländer endigen, vor welchem an den acht Ecken ebensoviele geschmückte Spitzen ragen sollten. Indess behielt Meister Jakob seine Idee für sich und baute fort nach dem Plane des Ingelheimers. Gediehen war der Thurm 1504 bereits bis zum obern Theile der Schallfenster. Im folg. Jahre schoss der Rath so viel Geld zu, dass der Bau durch siebzehn Steinmetzen gefördert werden konnte. (Für vier grosse Schlusssteine und zehn Quadern wurden 7 Gulden bezahlt; ausserdem kamen noch 24 Last Quadern aus Miltenberg.) 1507 gebrach es wieder an Geld, und zwar so sehr, dass die Steinmetzen davongingen. Da trat Meister Jakob mit bittrer Klage vor den Rath, worauf ihm acht Steinhauer bewilligt wurden, sowie auch sein Gehalt auf 30 Gulden erhöht ward. Zu Anfange Novembers 1508 war schon das obere Gewölbe unter dem Wächterhaus, bis auf die Ausgiessung mit Blei, zu Stande gebracht. Noch einmal förderten den Bau „andächtige Personen“, welche 20 Lasten Miltenberger Steine bezahlten. 1509 wurde Gerüst zum obersten Gange gemacht und das Gewölbe mit Platten belegt, 1510 aber das Wächterhäuslein in Stein begonnen, zu dessen Vollendung Jemand im Spätsommer 1512 funfzig Gulden vermachte. Dies ist die letzte Nachricht, welche man aus jener Zeit über den Thurmbau besitzt; der Thurm aber, wie er noch steht, bezeugt selbst, dass die Bauführung nach Ausbau des Wachthauses aufgehört hat. Die Thurmhöhe bis zum Schlussstein des Wächterhauses oder der obersten Wölbung beträgt 260 Frankfurter Werkschuhe; etwa 25 F. kommen auf den Sockel, 60 F. bis ans zweite Fenster, 65 F. bis an die Brüstung, wo das Achteck beginnt, 86 F. auf das Achteck bis zur Höhe der obern Umgangsbrüstung; 24 F. ragt das Gewölbe des Wachthauses über letztgenannte Brüstung; die Thurmbasis hat 65 und der Durchmesser des Achtecks 26 Fuss. Nach dem Plane Hansens von Ingelheim würde das die Wölbung krönende Gehäus mit der Spitze noch 47 F. Höhe erhalten, wodurch die Gesammthöhe des Domthurmes, unter Mitrechnung des Kreuzes, 307 F. erreichen würde. In neuster Zeit ist die mangelnde Zuspitzung wieder lebhaft zur Sprache gekommen. Der Ingelheimersche Entwurf zum Pyramidalaufsatze ist so bescheiden und die Mittel des heutigen Frankfurts sind so bedeutend, dass bei aufrichtiger Liebe der Stadt zu ihrem erhabensten Baudenkmale die Vollendung desselben durchaus nicht schwer fallen kann.

Die beste Uebersicht des sehr umkramten Domes gewinnt man von der Südseite, obschon auch hier die Kirchhofmauer und die angebauten schwarzen Butiken stören. Chor- und Querbau sind von bedeutendem Umfange und geschmackvollen Verhältnissen; beide stellen das gedrückte ältere Schiff völlig in Schatten. Auch in den Einzelheiten des Aussenbaues zeichnen sich jene sehr vor diesem aus; die hohen schlanken Fenster haben schönes einfach-zierliches Stabwerk; oben im Schlusse bildet die Rosette die Hauptverzierung; die Profilirungen aber sind durchweg scharf. Den meisten Reichthum entfaltet die Nordseite des Querbaues; das Portal ist immitten durch eine Säule abgetheilt, an welcher auf einem Tragsteine die Kindmarie steht, und oberhalb

erfreut eine meisterlich ausgeführte Rosette. Ueber dem Portale stehen unter Schutzdächelchen mehre zum Theil verstümmelte Statuetten. Auch der südliche Eingang ist mit solchen geschmückt. Betrachten wir die Himmelshand des Domes, den Thurmbau, so bestaunen wir zunächst die kolossalen Steinmassen des ersten Stocks, welche sich auf das Deutlichste und Einfachste gruppiren. Jedes Stockwerk des Vierecks enthält an der Hauptfasade ein grosses, gut construirtes, hübsch gegliedertes Fenster. Starke Strebepfeiler an den vier Seiten endigen mit freistehenden Pyramidalthürmchen. Jedes Gestock ist durch ein Gurtgesims horizontal abgetheilt. Durch solche Gurtungen, wie sie auch an den Münsterthürmen Freiburgs und Strassburgs vorkommen, werden die grössten Massen scheinbar kleiner und fallen günstiger in die Augen. Sie durchschneiden freilich die aufstrebenden Linien, erscheinen aber, weil nicht zu häufig angebracht, doch nicht störend und sind dann gleichsam die zusammenhaltenden Fassungen der unaufhaltsamen Vertikalen. Die obern Stockwerke des Thurms zeichnen sich vornehmlich durch schöne Verhältnisse, kunstreiche Struktur und meisterlich zierliche Details aus. Die Fenster sind schlank und schmuck; zuoberst aber sollte, wie man noch aus den Ansätzen dazu sieht, ein Kranz von Giebeln oder zeltförmigen Pyramiden (wie am Mainzer Pfarrthurme) gleichsam das Galla-Barett des Thurmes abgeben. Die Strebepfeiler an den Obergestocken laufen wieder in pyramidale Freithürmchen aus und erhöhen dadurch die Belebung des Ganzen. Um den Eindruck des Thurmes entschieden günstig zu finden, muss man sich nur das ärmliche rohe, kuppelförmig eingedeckte Steindach wegdenken, das dem himmelanstrebenden deutschen Riesen wie eine polizeilich erlaubte Schlafmütze aufsitzt.

Das Innere des Domes enthält viele interessante Skulpturen. In der Kapelle links vom Chore ist von Wichtigkeit das grosse Steinbildwerk, welches den Tod Mariens vorstellt und etwa ums letzte Viertel des 15. Jahrh. entstanden ist. Sodann sind mehre schöne altdeutsche Grabsteine vorhanden, z. B. das Grabmal des 1371 verstorbnen Hans von Holtzhusen.

Ganz besondere Beachtung verdient das Grabdenkmal Günthers von Schwarzburg, der am 6. Februar 1349 zum Römischen König erwählt worden war, aber schon am 14. Juni desselben Jahres (wahrscheinlich an Gift) verstarb, nachdem er noch auf dem Sterbebette (er starb im Johanniterhofe in der Fahrgasse zu Frankfurt) auf die Krone Verzicht geleistet hatte. Seine Beisetzung erfolgte im Dom vor dem Hochaltare. Drei Jahre nachher errichteten ihm seine getreuen Anhänger (die Reichsministerialen in Frankfurt) ein Grabmal, das früher immitten des Chores stand und erst im 18. Jahrh. seine heutige Stellung an der Chorwand zur Linken des Hochaltars erhielt. Es besteht aus rothem Sandstein, ist bemalt und hat noch seine ursprünglichen Farben. An seiner frühern Stelle lag der Sarkofagdeckel horizontal und die Statue Günthers darauf ausgestreckt. Betrachtet man die spitzbogige Umfassung und die Lage der zu Günthers Füssen ruhenden Löwen, so ersieht man, dass dieses Monument ursprünglich für die vertikale Aufstellung berechnet war. In den beiden Ecken des Quadrats zunächst des Spitzbogens befinden sich fantastische Gestalten bärtiger Männer, die einen fliegenden Zeddel halten mit der Inschrift: *falsch undrowe schande cyymt, des stede drowe schaden nymt; undrowe nam gewinnes hort, undrowe falsch mit giftes wort.* Bekleidet ist Günther mit dem ärmellosen Waffenrock seiner Zeit, der, obschon anliegend, sich noch nicht zum Lendner verengt hatte; dieser Waffenrock ist mit Günthers Wappenbilde, dem Löwen, blasonnirt. Vorn, beinah bis zur Höhe der Hüften aufgeschnitten, zeigt er an den umgeschlagenen Ecken das Pelzwerk, womit er gefüttert ist. Der alte Name dieses Pelzwerkes ist „Kleinspalt," nicht zu verwechseln mit Hermelin, der bei dieser Figur, wie jedes andre Abzeichen königlicher Würde, völlig vermisst wird. Die Arme sind durch Panzerärmel geschützt; darüber sind am Ober- und Unterarm Schirme von gepresstem und gestepptem Leder befestigt. Sie sind in den innern Biegungen der Achsel und des Ellbogens ausgeschnitten, um die Bewegungen nicht zu erschweren. Zwischen den breiten Streifen, von gesottenem Leder, sind sie gesteppt und mit kleinen Knöpfen oder Buckeln verziert. Die Ellbogen sind mit eisernen, hier vergoldeten, bauchig geschmiedeten Kacheln versehn, die durch einen Riemen befestigt waren. Die sorgsam gearbeiteten eisernen, mit geschienten Fingern versehenen Handschuhe geben Zeugniss von den Fortschritten der Plättner jener Zeit. Die Beine sind mit denselben Lederschirmen bekleidet wie die Arme. Um die Kniee sind hier verzierte Lederbinden befestigt, auf welchen wiederum die ausgebogenen Eisenplatten befestigt sind. Die Schuhe sind von Leder, ebenfalls gesteppt. Die Sporen mit breiten durch Buckel verzierten Riemen werden mittels einer oben auf dem Reihen sitzenden Schnalle gehalten. Die Beckenhaube mit dem Ringkragen hat einen herunterhängenden Nasenschirm mit einem Oehr, um an der Beckenhaube befestigt zu werden.



Deutlich erkennt man, dass der Ringkragen an die Haube mittels Oehren und durchgesteckte Spangen befestigt ist. Der mit Schnalle und Buckeln verzierte Rittergürtel ist noch nicht so breit und hängt noch nicht so tief über die Hüften herab wie später. Rechts ist der Dolch daran befestigt und links das Schwert. In der Rechten hält Günther den Stechhelm seines Geschlechts, die Linke ruht auf dem Schwerte, dessen Griff leider abgestossen ist, und auf dem Schilde. Die Farben sind: die Beckenhaube polirtes Eisen, die Ohren und Spangen Gold, der Ringkragen Silber. Der Waffenrock blau, die gekrönten Löwen darauf golden; das Pelzwerk weiss, mit schwarzen halbmondförmigen Flecken; der Gürtel hellroth, Buckel und Schnalle golden; die Dolchscheide schwarz, das Beschläge daran sowie der Griff golden; die Panzerhemdärmel silbern; die breiten Armlederstreifen golden, das gesteppte Leder braunroth; die Buckel darauf golden. Die Handschuhe golden, das innere Futter des Daumens lederfarben. Die Ellbogenschirme golden, der Riemen daran schwarz; die verzierten Kniebinden golden, die Platten darauf golden; die Beine so wie die Arme. Die Schuhe braunroth; die Buckel darauf golden, die Sporen ebenfalls golden, die Riemen daran hellroth, Buckel und Schnalle darauf golden; Rachen und Ohren inwendig roth; der Pfauenwedel in seinen natürlichen Farben. Die Helmdecke aussen Gold, innen blau. Die Schwertscheide schwarz; Parirstange und unterstes Beschläge der Scheide golden; der Schild blau, der Löwe darin golden; das Innere seines Rachens und der Ohren, sowie die Krallen, roth. Der Grund des Teppichs, von dem die Gestalt sich abhebt, dunkelroth mit schwarzen Kreuzen. Die Hohlkehle darum blau, mit goldenen Sternen; die obere Leiste golden. Die Löwen zu Günthers Füssen golden; ihre Ohren und Rachen roth. (J. von Hefner: Trachten des christlichen Mittelalters, Abtheilung II. Nr. 27.)

Der hohe Chor des Domes ist mit Wandmalereien aus dem J. 1427 geschmückt, die aber nicht allzuviel zu bedeuten haben. Sie sind (wahrscheinlich von einem Kölner Scholaren) für das gute Geld eines Grafen von Ingelheim, der damals Scholastikus des Domes war, beschafft worden. Gleich einem Teppich ziehen sie sich über und längs den Chorstühlen zu beiden Seiten bis hinter den Altar. Ueber den Chorstühlen, wo ihre Höhe 4½ Fuss beträgt, betreffen die Darstellungen das Leben des Kirchenpatrons, des heil. Barthel. An den Altarseiten dagegen, wo die Bilder bedeutend grösser sind, findet man eine Vision aus der Offenbarung und die Erscheinung des Herrn bei der Magdalena im Garten geschildert, — alles roh, deutschmichelgrob, am Ende nur interessant seitens der ziemlich guten Erhaltung. (Seit 1846 malt Filipp Veit für den Domchor ein grosses Altarblatt, das die Himmelfahrt Mariens zum Gegenstand hat.) In der Kapelle rechts vom Chore wurde die Kaiserwahl und im hohen Chore dann die Kaiserkrönung vollzogen.

Die Nikolaikirche auf dem Römerberge, interessant durch ihren zur obern Hälfte neu aufgeführten gothischen Thurm. Der untere Theil von zwei Stockwerken stammt noch vom Baue Kaiser Konrads des Dritten, der im J. 1143 vor der Sala auf dem Samstagsberge eine Schlosskapelle bauen liess, weil die alte, noch stehende im Palaste (dem Saalhofe) zu klein war. Das Obergestock des Thurmes und das Wächterhaus sind mit geringen aber vortheilhaften Abweichungen nach dem Vorbilde des ehemaligen Aufbaues im Spitzbogenstyl sehr schön in gehauenen Steinen erneuert worden; der Helm mit durchbrochner Zierde ist von Gusseisen im Style des Freiburger Münsters ausgeführt. Obgleich der Thurm von keiner bedeutenden Höhe ist, gereicht er doch zur wahren Zierde der Stadt, besonders zu der des alterthümlichen Römerbergs. Dieser vom Stadtbaumeister Henrich geleitete und vor Winter 1843 vollendete Bau erhielt so allgemeinen Beifall, dass er bei den Frankfurtern auch Muth und Lust erweckte, den Domthurm auf ähnliche Weise zu beenden.

Die Liebfrauenkirche von 1322 mit alten Gemälden und Bildwerken in Stein und Holz. Grabstein des 1322 verstorbenen Wigelo von Wannebach.

St. Leonhardskirche. Lersners Frankfurter Chronik berichtet: „*Dass der Franken Residenz und uraltes Schloss an dem Ort nächst am Mayn, wo jetzt St. Leonhardspfort und Thurm steht, gewesen seie, wird von allen Scriptoribus bestätigt. Als nachmals Ludovicus Pius anno* 822 *diese Residenz geändert und den Saalhof davor gebauet, ist der Platz öde gelegen und nichts als der Thurm stehen geblieben, das erhellet aus der Donation Friedr. II., da er anno* 1219 (*Sept.* 18, *datum Frankfurt*) *der Burgerschaft zu Fr. aream unam vel turrem imperio et nobis attinentem et jacentem juxta Forum Frumenti verehrte, damit sie in honorem sanctae Dei genetricis Virginis et beati Georgii Martyris eine kleine Kapell dahin bauen sollten.*“ Diese Marienkapelle ward noch im Rundbogenstyl erbaut, 1317 aber (zur Stiftskirche erhoben) so verändert und vergrössert, dass das ursprüngliche Gebäude in das nunmehrige wie in eine

Schachtel eingeschoben erscheint. 1323 erhielt die Kirche ihren gegenwärtigen Namen, nachdem aus Südfrankreich der Arm des heil. Leonhard hieher spedirt worden. Der Vordertheil von St. Leonhard nach dem Thore hin ist durch die Veränderungen, durch die moderne Thür und Treppe wie durch den Verputz und andre Erbarmungswürdigkeiten unter alle Kritik gekommen. Aussen sieht man vom ursprünglichen romanischen Baue nichts weiter als die beiden steinernen Thürme neben dem Chore. Der in der o. a. Stelle der Lersnerschen Chronik als letzter Rest von der Frankenburg erwähnte Thurm stand südwestlich und ist erst ums J. 1828 verschwunden. Ins Innere geschoben haben sich noch zwei Portale schweren Styles von der rundbogigen Kapelle erhalten. Das eine, auf der linken Abseite, ist merdwürdig durch seinen Kapitellschmuck und durch seine typischen Figuren im Segment. In einer Chorkapelle derselben Abseite schaut man als architektonische Seltenheit die von Mitte der Kreuzgewölbe frei (ohne Füllungen) absteigenden Rippen, welche sich mehre Schuh von der Decke in einem Kranze oder Knoten vereinigen. Der Chor ist von ansehnlicher Höhe und hübschen Verhältnissen; an seinen Wänden steigen die Halbsäulen, wie die im Münsterchor Freiburgs, ohne Kapitelle gleich Aesten empor und durchkreuzen die Gewölbe mannigfach. Das übrige Innere der Kirche ist vielfach restaurirt, namentlich seit 1698, wo die gewölblos gestandene Seite von 60 F. Länge und 15 F. Breite durch ordinäre Maurerhand mit Backsteinen gewölbt ward. — Im Mittelfenster des Chores haben sich alte gemalte Scheiben erhalten. Ein historisch interessantes Besitzthum der Kirche ist der von Ludwig dem Baiern hieher geschenkte Reichsadler, der ein Dankeszeichen für den vom Leonhardsstifte gegen den päpstlichen Bannfluch bewiesenen Trotz sein sollte.

Die Paulskirche, Hauptkirche der Protestanten, 1832 vollendet, jetzt berühmt als Sitz des deutschen Parlaments. Diese die Stelle der frühern Barfüsserkirche einnehmende Kirche ist italisirenden Styles und im Oval erbaut, hat an der Hauptseite einen stark vortretenden quadratischen Thurm und an der Rückseite zwei vortretende quadratische Treppenhäuser. Man erkennt hier kein bestimmtes Stylbestreben; es ist ein Bau ins Blaue hinein, zu dem ein Zimmermann den Plan verfertigte. Das Beste daran ist der wirklich kunstreiche Dachstuhl. Begonnen wurde die Paulina 1786. Im J. 1799 ward der Bau beanstandet; von da an dienten die fertigen Räume zu Waarenniederlagen, bis 1824 wieder ans Werk gegangen und der Saulus zum Paulus gemacht ward. Man brauchte zur Vollendung acht Jahre und hatte zuletzt ein Werk, das den Meister nicht lobt.

Das Rathhaus, genannt der Römer, ein karakterloses Bauungethüm aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts. Im J. 1405 kaufte der Frankfurter Rath das mittlere Hauptgebäude von der Familie Kölner (in deren Besitz es schon das Haus zum Römer hiess), um es zum Rathhaus einzurichten, da das bisherige Magistratslokal dem Domthurme hatte weichen müssen. Mehre Nachbarhäuser wurden dazugekauft, vor allen das zunächst rechts in der Fronte liegende Haus Löwenstein. So sehen wir denn ein grosses, aber möglichst unmalerisches Aggregat von zwei Vorderhäusern und vielen Mittel- und Hintergebäuden, das sich in keinen Vergleich mit den schönen mittelalterlichen Stadthäusern anderer Grossstädte bringen lässt. Baulich bedeutsam sind nur die grossartigen Hallen unter dem Römer, welche Friedrich Königshofen, Zeitgenosse Madern Gertners und Stadtwerkmeister zu Fr., im J. 1407 erbaut hat. (Sie wären würdig mit Wandmalerei geschmückt zu werden.) Historisch merkwürdig dagegen ist der lange, ziemlich schmale, dunkle Kaisersaal mit gewölbter hölzerner Decke, der im Obergestock sich befindet und sonst als Festsaal bei der Kaiserwahl und Kaiserkrönung gedient hat. In der Neuzeit hat dieser Saal einen ausserordentlichen Schmuck erhalten durch die lebensgrossen Bildnisse der zu Fr. gekrönten 45 Kaiser. Da treten uns aus den zugespitzten Wandnischen entgegen: Konrad I. (geschildert von *Ballenberger* in Frankfurt), Heinrich der Vogler (von *Zwecker* in Fr.), Otto der Grosse (von *Veit* in Fr.), Otto II. (von *Teichs* in Braunschweig), Otto III. (von *Settegast* in Koblenz), Heirich der Heilige (von *Passavant* in Frankfurt), Konrad II. (von *Klasen* in Düsseldorf), Heinrich III. (von *Stilke* in Düsseldorf), Heinrich IV. (von *Mengelberg* in Düsseldorf), Heinrich V. (von *Kiederich* in Düss.), Lothar II. von Sachsen (von *Bendemann* in Dresden), Konrad III., der Kreuzzügler (von Dr. *Fellner* in Stuttgart), Friedrich der Rothbart (von *Lessing* in Düsseldorf), Heinrich VI. (von *Zwecker* in Frankfurt), Filipp, der durch Otto von Wittelsbach Gemordete (von *Rethel* in Frankfurt), Otto IV., der dem römischen Drachen zu Leibe ging und darüber den Thron verlor (von *Oppenheim* in Fr.), Friedrich II., der siegreich den Papst bekämpfte, aber vergiftet ward (von *Veit* in Fr.), Rudolf der Habsburger (von *Lasinski* in Köln),

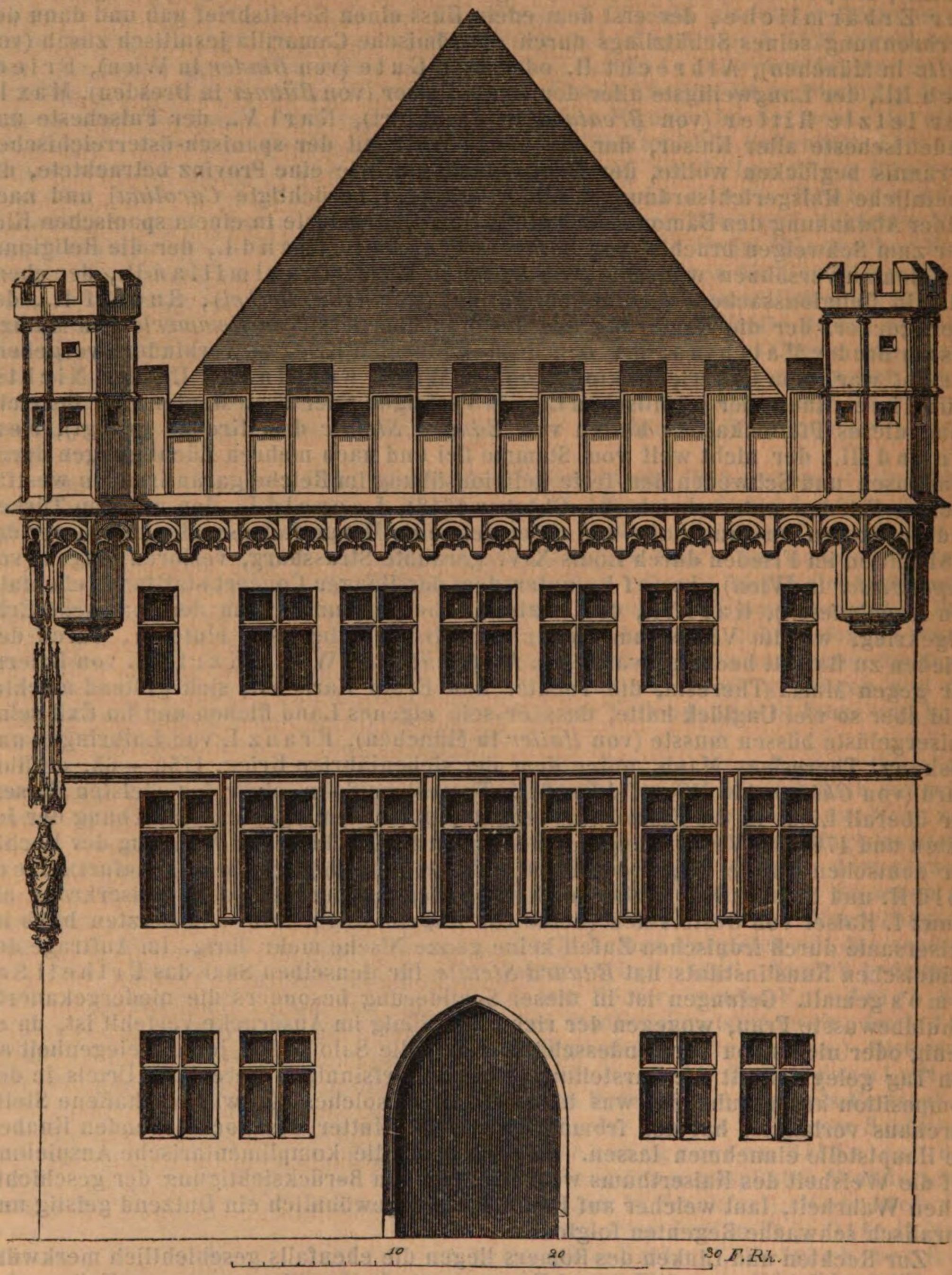
Adolf der Nassauer (von *Mücke* in Düsseldorf), Albrecht der Schlechte (von *Steinle* in Frankfurt), Heinrich VII. oder der Luxemburger (von *Veit* in Fr.), Ludwig der Baier (von *Ballenberger* in Fr.), Günther von Schwarzburg (von demselben Meister), Karl IV., welcher die noch im Römer aufbewahrte „Bulla aurea" erliess (von *Brentano* in Fr.), Wenzel der Böhme (von *Hensel* in Berlin), Ruprecht der Pfälzer, Gegenkaiser (von *Ballenberger*), Sigismund der Erbärmliche, der erst dem edeln Huss einen Geleitsbrief gab und dann der Verbrennung seines Schützlings durch die römische Camarilla jesuitisch zusah (von *Foltz* in München), Albrecht II. oder der Gute (von *Binder* in Wien), Friedrich III., der Langweiligste aller deutschen Kaiser (von *Hübner* in Dresden), Max I., der letzte Ritter (von *Brentano* in Frankfurt), Karl V., der Falscheste und Undeutscheste aller Kaiser, der die ganze Welt mit der spanisch-österreichischen Tyrannis beglücken wollte, der Deutschland nur wie eine Provinz betrachtete, die „peinliche Halsgerichtsordnung" hinterliess [die berüchtigte *Carolina*] und nach seiner Abdankung den Dämon seiner eiteln Herrschergelüste in einem spanischen Kloster zum Schweigen brachte (von *Rethel* in Fr.), Ferdinand I., der die Religionsparteien zu versöhnen wünschte (von *Ender* in Wien), Maximilian II., der ebenfalls in Religionssachen versöhnlich gesinnt war (von *Rethel*), Rudolf II., der Sterngucker, der die Regierung den Jesuiten überliess (von *Hemmerlein* in Mainz), dessen Bruder Matthias, der den dreissigjährigen Krieg zu verhindern vergebens bemüht war (vom Galleriedirektor *Krafft* zu Wien), Ferdinand II., der Nichtswürdige, Haupt der jesuitischen Liga in Verfolgung der Protestanten (zur Bezeichnung dieses Pfaffenkaisers hätten von *Eduard Steinle* drei Kreuze genügt), Ferdinand III., der nicht weit vom Stamme fiel und nach mehren Züchtigungen durch Franzosen und Schweden den freie Religionsübung im Reiche garantirenden westfälischen Frieden unterschrieb (24. Oktober 1648), Leopold I., der mit den Türken und Franzosen zu thun hatte und unter dem eine Menge Reichsvesten, darunter das 1681 mitten im Frieden durch Louis XIV. geraubte Strassburg, verloren gingen (von *Kupelwieser* in Wien), Josef I., unter dem das Haager Concert stattfand (ebenfalls von *Kupelwieser*), Karl VI., der letzte Habsburger, unter dem der spanische Erbfolgekrieg, wo die Völker um elende dynastische Interessen bluteten, durch den Frieden zu Rastatt beendigt ward (von *Waldmüller* in Wien), Karl VII. von Baiern, der gegen Maria Theresia, die Tochter und Erbin Karls VI., sich geltend machte, bald aber so viel Unglück hatte, dass er sein eigenes Land fliehen und im Exil seine Kaisergelüste büssen musste (von *Hailer* in München), Franz I. von Lothringen und Toskana, Theresiens Mann, unter dem der siebenjährige Krieg, 1756—63, geführt ward (von *Chiaconi* in Wien), Josef II., Theresiens Sohn, einer der edelsten Kaiser, der überall Licht in die Finsterniss brachte, unter dem 1773 die Aufhebung der Jesuiten und 1786 die Vereinigung der deutschen Erzbischöfe zur Wahrung der Rechte der deutschen Kirche gegen den Papst erfolgte (von *Oppenheim* in Franfurt), Leopold II. und Franz II., letzter nach Niederlegung der deutschen Kaiserkrone als Franz I. Kaiser von Oesterreich (beide von *Kupelwieser*). Für den Letzten blieb im Kaisersaale durch ironischen Zufall keine ganze Nische mehr übrig. Im Auftrage des Städelschen Kunstinstituts hat *Eduard Steinle* für denselben Saal das Urtheil Salomo's gemalt. Gelungen ist in dieser Schilderung besonders die niedergekauerte schuldbewusste Frau, wogegen der richtende König im Ausdrucke verfehlt ist, da er wenig oder nichts von Verstandesschärfe zeigt, die Salomo bei jener Gelegenheit an den Tag gelegt. Statt die Darstellung eines scharfsinnigen gerechten Urtels in der Composition hervorzuheben, was hier die für ein solches Bild wie geschaffene Stelle durchaus verlangte, hat der fromme Steinle die Mutter des noch lebenden Knaben die Hauptstelle einnehmen lassen. So fällt denn die komplimentarische Anspielung auf die Weisheit des Kaiserthums weg, vielleicht in Berücksichtigung der geschichtlichen Wahrheit, laut welcher auf Einen Weisen gewöhnlich ein Dutzend geistig und moralisch schwache Regenten folgten.

Zur Rechten und Linken des Römers liegen die ebenfalls geschichtlich merkwürdigen Häuser Limburg (links) und Frauenstein (rechts), worin vor Zeiten adelige Stubengesellschaften theils zu politischen theils zu geselligen Zwecken zusammenkamen. Noch heut gehört das erstere der Gesellschaft Limburg, wogegen das Haus Frauenstein von der Stadt für öffentliche Zwecke erworben worden ist. Die untern gewölbten Räume beider Häuser dienen in der Messzeit zu Kaufläden.

Das sogen. steinerne Haus, das mit seinem gothischen Gesimse, seinem auf der Seite liegenden Treppengiebel und seinen vielen ringsum stehenden Mauerzinnen sich am Römerberge bemerklich macht, mag 1400—10 entstanden sein und ist wichtig als eins der wenigen aus germanischer Stylzeit erhaltenen Privatgebäude. Die

nette Architektonik deutscher Hausbauten aus früherer Periode dieses Styles ist an diesem Exemplare freilich nicht zu verspüren. (Wir geben es hier im Holzstiche von Aloys Brunner nach einer grössern Zeichnung von Kallenbach.)

Der Domkirche genüber ragt das alte Kaufhaus der Stadt, das sogen. „Leinwandshaus“ mit seinem von vier Eckthürmchen umgrenzten Spitzdache, und daneben die



(*Das steinerne Haus.*)

„Stadtwaage“ mit ihrem Giebeldache. — Unweit von der Mainbrücke liegt das Haus „Fürsteneck“, dessen zuerst im Schöffengerichtsprotokoll von 1424 Erwähnung geschieht. Es ist ein hohes steinernes Gebäude, dessen Alterthümlichkeit nur im Innern vollkommen erhalten ist, während sein Aeusseres in neuerer Zeit Umwandlungen erfahren hat. Die hohen Spitzbögen über den Thüren hat man zugemauert und das Dach bis an die vier Eckthürmchen und die Zinnen vorgebaut.

Die ernst und fest über den Strom gewölbte Brücke nach Sachsenhausen, von welcher man die schönste Ansicht der Stadt hat, datirt aus dem J. 1340. Einige Schwibbögen derselben sind zu Ende des 14. Jahrh. durch Madern Gertner errichtet worden. Dies ergibt sich aus einer Verschreibung vom J. 1399, worin sich Gertner verpflichtet den Schaden zu tragen, welcher aus den Rissen an den von ihm gebauten Bögen der Mainbrücke entstehen möchte. — Auf derselben die Kolossalstatue Karls des Grossen, modellirt von Wendelstädt, in röthlichem Sandstein ausgeführt von Zwerger. Karl steht da im Kaiserornate, ein Bild von würdigem Gesichtsausdruck, imponirender Haltung und kühnem Schwunge.

Wartthürme aus den Jahren 1470—76. Die Sachsenhäuser Warte (auf der gleichnamigen Höhe an der nach Süden führenden Strasse) besteht aus einem grossen Rundthurme, von dem man ringsum die weiteste Aussicht hat, und einem Gehöfte, dessen Umfangsmauern mit Schiessscharten versehen sind. Die Holzbedachung des Thurmes ist neu; das ältere Dach war wahrscheinlich ringsum mit kleinen Thurmspitzen geschmückt, wie man solche in der Abbildung einer andern Frankfurter Warte auf einem ältern Holzschnitte bemerkt.

Das „Bockenheimer Thor“ vom Stadtbaumeister Hess im Style der zu Pompeji aufgegrabnen Wachtthore erbaut.

Das „Waisenhaus“ nach dem Entwurfe von Heinrich Hübsch durch Burnitz erbaut, seit 1829 bezogen. Ein einfaches, zweckgemässses, gelungenes Bauwerk. — Das „Hospital zum heil. Geist“, 1830 begonnen von Rumpf, ernst gehalten und imponirend durch seinen Umfang. In den Nischen neben dem Portale die sinnbildlichen Figuren der Krankheit und Genesung, aus Sandstein gearbeitet von Launitz. — Das „Judenhospital“ von Burnitz, mit geringen Mitteln soviel wie möglich im Karakter einer solchen Anstalt ausgeführt. — Die „Stadtbibliothek“ vom Stadtbaumeister Hess, malerischen Ansehens, hübsch in den Längen- und Breitenverhältnissen, wie in der horizontalen Eintheilung der Stockwerke. Die Hauptfasade mit reicher Kolonnade geschmückt. Das Innere passend und mit Geschmack eingerichtet; überall heitere Räume. In der Hausflur die marmorne Kolossalstatue Goethe's, welche Pompeo Marchesi zu Mailand 1838 vollendet hat, — ein so Manches zu wünschen übriglassendes Werk, seit 1839 hier aufgestellt. Ebendaselbst die Marmorbüsten der Frankfurter Geschichtschreiber Thomas und Kirchner, die des Ersten von *Zwerger*, die des Letzten, der einige Aehnlichkeit mit Luther hat, von *Launitz*; beide mit Liebe ausgeführt. In den obern Sälen zwei alte sehr tüchtige Bildnisse Luthers und seiner Käthe, das Lutherbrustbild vielleicht von Kranach, die Käthe aber von andrer Meisterhand.

Die neue Börse, eingeweiht am 15. Nov. 1843. Ganz von grauem Sandstein mit Schichten rothen Sandsteins aufgebaut, bietet sie je nach den drei freien Seiten verschiedenen Anblick dar. Die Hauptfronte nach der Paulskirche hin zeigt zu ebener Erde sechs hohe Bögen, von welchen die vier mittleren Fenster die beiden äussersten Eingänge sind. Sieben Statuen, den Handel, die Industrie und die Welttheile darstellend, von den Professoren Launitz und Zwerger, schmücken die Winkel, welche die Fensterbögen mit einander bilden. Den Raum zwischen den Bögen und dem flachen Dach unterbricht nur eine Reihe (etwas kleiner) viereckiger Fenster. Die andre Fronte nach der neuen Kräm zu gewährt einen gefälligeren Anblick. Auf jeder Seite des gewölbten Eingangs in der Mitte finden sich vier Bogenfenster für die dort angebrachten Läden. Der Raum über denselben ist in zwei Stockwerke getheilt, Alles in angenehmen Verhältnissen. Auf dieser Seite stehen nur zwei Statuen in der Höhe neben dem Eingang. Die dritte nach einer Nebenstrasse gerichtete Seite hat ebener Erde vier Bogenfenster, wie die der Hauptfronte. Der Börsensaal entspricht nicht der Simplicität des Aeussern und — der vorherrschenden Meinung nach — auch nicht der Bestimmung des Gebäudes. Auf acht kostbaren schwarzmarmornen Säulen ruht das Gewölbe, welches ebenso wie die Seitenwände etwas bunt ausgeschmückt ist. Ueber den Kapitellen der Säulen breiten sich nämlich fächerartige, weisse, mit gemalten Basreliefs geschmückte Schirme aus, welche an grossen vergoldeten Rosetten im Gipfel der Bögen ihre Begrenzung finden. Das ganze auf Aktien gegründete Gebäude soll nahe an 300,000 Gulden kosten. Riss und Zeichnungen für dasselbe hat Hr. Stüler von Berlin geliefert. (S. Kunstbl. 1843, Nr. 70, S. 290.)

Kunstinstitut und Museum.

Testamentarisch gestiftet 1815 *durch den Handelsmann Joh. Friedr. Städel.*
Ins Leben geführt nach 1828.

Frankfurt ist unvergänglichen Dank dem Manne schuldig, der den Gedanken fasste sein grosses Vermögen (über eine Million Gulden) für die Begründung einer

Anstalt zu bestimmen, die einem fühlbaren Bedürfniss des geistigen Lebens so glänzend begegnen sollte. Vor Gründung dieses Instituts war ausser einigen Privatsammlungen wenig von Kunstliebe in Frankfurt zu vermerken. In einer grossen Stadt, wo Transithandel und Wechselgeschäfte herrschen und die Genüsse des äussern Lebens vollauf zu haben sind, wendet sich der Sinn der Bürger ausschliesslich den materiellen Bedürfnissen zu. Frankfurt hatte überdies den Ruhm einfacher Sitten und zurückgezogener Häuslichkeit der Familien; es fehlte mithin das Element der Oeffentlichkeit, in welchem die Kunst vorzüglich gedeiht. In einem solchen Mittelpunkte Deutschlands aber konnte eine frühe Theilnahme an dem allgemeinen Emporstreben der Kunst nicht ausbleiben. Trotz manchen Missgriffen seitens der Verwaltung gestaltete sich dies Institut doch bald so grossartig, dass sich bereits seine mannichfaltigen Segnungen über die Stadt verbreiten. Eine Lehranstalt für alle Zweige der Kunst ist schon an sich hochzuschätzen; doch leistet sie immer nicht ganz was sie sein soll, wo gute Meister und die Gelegenheit zu grossen Arbeiten fehlen. Beides gewähren aber die reichen Mittel der Anstalt. Nicht allein dass in kurzer Zeit eine reiche Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Gypsabgüssen aufgestellt werden konnte, es wurden auch lebende Künstler beschäftigt, und der Fond ist bedeutend genug um fortwährend Neues und Ausgezeichnetes herbeizuschaffen. Erwerbungen an trefflichen ältern Gemälden schmücken die Sammlung in den Augen der Kenner, bedeutende Werke lebender Meister beschäftigen überdies die Neugierde des grössern Publikums und erwecken allmälig auch bei Privaten die Lust an Kunstbesitz.

Die Ausstattung des Gebäudes, worin das Institut seinen Sitz hat, ist nicht völlig befriedigend. Die Säle der Sammlung gewähren zwar noch Raum genug, sind aber für grosse Bilder zu niedrig. Unglücklich war die Anordnung einer sehr farbigen Dekoration, die meist den Kunstwerken schadet und dem Auge wehthut. Gypsabgüsse, an welchen der Künstlerblick sich üben, feine Formen und zarte Schatten studiren soll, darf man nicht an hochrothen Wänden aufstellen, gegen die sie nur wie schwere weisse Massen erscheinen. Für Gemälde sind starke Grundfarben oft wohlthätig, aber das Auge will nicht durch bunte und schreiende Ornamente abgezogen sein, die mehr Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen als ihnen nach Verhältniss und Bestimmung gebührt. Der Luxus, den wir mit dem Ornament treiben, ist in allen Beziehungen viel zu gross; man bedenkt nicht, dass es nie den Mangel guter Anlage ersetzen dann. Zur Umgebung von Gemälden sind aber Gold und einfache Gründe immer das Geeignetste; bunte und vielfach gebrochene Farben schaden allemal ihrer Wirkung.

Zu Seiten der Treppe sind die Büsten der beiden Hauptvertreter der neuern Kunst, Raffael und Albrecht Dürer, aufgestellt. Beide Büsten sind aus karrarischem Marmor gearbeitet, die Raffaelische durch den Karlsruher Lotsch, die Dürersche durch den Frankfurter Zwerger. In den drei Mittelzimmern befindet sich die Sammlung von Zeichnungen und Kupferstichen. Hier die ächte Zeichnung einer Heilandsgeburt von Martin Schongauer; vier Handzeichnungen von Albrecht Dürer (die Kreuztragung, die Auferstehung, der heil. Sebastian und der heil. Rochus); die Farbenskizze zum jüngsten Gericht von Peter Cornelius (nämlich der Entwurf zu dem 90 Fuss hohen in der Münchener Ludwigskirche ausgeführten Fresko); Bleistiftzeichnung von *Nikolaus Hoff* nach Perugino's schönem Gemälde von 1495 im Pittipalaste (der vom Kreuz abgenommene, von den Frauen und Jüngern beweinte Kristus); kolorirte Kupferstiche von *Volpato* nach Raffaels vatikanischen Fresken und *Steinla's* Zeichnung zu seinem Meisterstiche der Madonna di San Sisto. In zwei Fenstervertiefungen stehen Glaskasten mit Abgüssen antiker und einiger moderner Gemmen, sowie auch deutscher und italischer Bildnissmünzen aus dem Mittelalter. Sodann trifft man in diesen Zimmern kolorirte Abbildungen mehrer antiker Malereien aus den Titusbädern und zweier Schwebefiguren aus Herkulanum; auch eine alabasterne Gruppe des Perseus und der Andromeda von florentinischer Kunsthand. Darauf folgen in zwei Sälen die Gypsabgüsse antiker Bildwerke (vornehmlich der Skulpturen vom Parthenon und vom Phigalischen Tempel), sieben etruskische Vasen aus der Samml. des Fürsten von Canino etc.

In den reichen Gemäldesälen Werke von ältern und jüngern Meistern der italiänischen, hochdeutschen und niederdeutschen Schulen. Ein Bildchen von Jan van Eyck und ein andres (Thronmarie mit Engeln) vom seligen Giov. da Fiesole gehören zu den frömmsten Werken des 15. Jahrhunderts. Mehre schätzbare Werke der Eyckschen Schule, darunter eine an Huberts grossen Styl erinnernde Muttergottes mit St. Hieronymus und St. Franz von Pieter Christophsen aus dem J. 1417, eine köstliche Thronmarie mit Petrus und Johannes, Kosmas und Damian,

und dem Wappen von Florenz, wahrscheinlich für Pietro und Giovanni de' Medici von Rogier van Brügge gemalt, als sich derselbe im J. 1450 in Italien befand, und drei kostbare Täfelchen von einem Schüler Rogiers, mit Scenen aus der Täufergeschichte. Eine Folge von zwölf in zwei Rahmen gefassten Bildern, darstellend die Martern der zwölf Apostel, von einem Altkölner aus Stefans Schule. Zwei den Eyckschen Einfluss zeigende Altarbilder mit Flügeln von dem um 1470 zu Frankfurt blühenden Konrad Fyoll, aus Frankfurter Kirchen. Ein Stammbaum der Maria und ein Stammbaum der Dominikaner aus dem J. 1501, in karaktervollen Halbfiguren von Hans Holbein dem Aeltern. Altarblatt mit Flügeln aus dem J. 1524 (im Mittelbilde die Beweinung des todten Kristus durch die heil. Frauen und Jünger, auf dem linken Flügel die Veronika mit dem Tuche, auf dem rechten Josef von Arimathia die Dornenkrone haltend) von demselben Kölner Meister, von dem das berühmte Todesbild der Maria in der Münchner Pinakothek herrührt. Bildniss eines ältlichen Mannes mit einer Nelke in der Hand, an einer Brüstung, auf der ein Apfel liegt, der Hintergrund eine felsige Landschaft, von einem andern Niederdeutschen, der aber in nahem Bezuge zum vorgenannten Kölner steht. Fragment einer Kreuzigung: der linke Schächer nebst den Halbfiguren des Römerhauptmanns und einer andern Person auf gemustertem Goldgrunde von Rogier van der Weyde. Lebensgrosse Bildnisse des Frankfurter Patriziers Nikolaus von Stalburg und dessen Frau Margaretha, einer Gebornen von Rhyn, von einem Oberdeutschen aus dem J. 1504 (beide Bilder auf Goldgrund, oben mit erhobnem Schnitzwerk verziert). Eine Grablegung in halben lebensgrossen Figuren, wahrscheinlich von Bernard van Orley, sehr ähnlich dessen Bilde gleichen Gegenstands im Brüsseler Museo. Der leidende Hiob von Albr. Dürer (Theil eines äussern Flügelbildes, dessen andre Hälfte mit zwei spielenden Pfeifern im Kölner Museo sich befindet, während die abgesägten Innenbilder mit je zwei Heiligen in der Münchner Pinakothek hängen). Die Halbfiguren des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und seiner Gemahlin von Lukas Kranach. Ein treffliches Altarbild von Hans von Kulmbach. Ein schönes Porträt aus Holbeins des Jüngern früherer Zeit (darstellend einen Mann in mittlern Jahren, der sein zartes, etwas kränkelndes Kind vor sich hat). Stattliches Bildniss eines Mannes, das mit der äussern Erscheinung uns den innern Menschen zugleich gibt und an lebendiger Wahrheit unübertrefflich ist, fälschlich Knipperdolling benannt und noch fälschlicher dem Quintin Messys beigeschrieben. Es ist Halbfigur; vor dem Manne liegt ein offenes Buch, auf welches er seine linke Hand mit der Brille legt, während seine Rechte zum Gespräch aufgehoben ist. (Laut Hrn. von Quandt hat dies Gemälde grosse Aehnlichkeit in der Behandlung mit denen im Wallraffschen Museo zu Köln, wovon das eine den Bürgermeister dieser Stadt vorstellt, dass man kaum daran zweifeln kann, dass diese Bildnisse von Einem Künstler gemalt sein müssen. Wer nun der Meister war, welcher die Kölner Porträts malte, ist zwar auch unsicher, allein man schreibt sie doch mit grosser Wahrscheinlichkeit dem alten Goldorb oder Goldorf zu.) — Von Italiänern sind ausser dem schon oben mitgenannten Fiesole anzutreffen: Barnabas de Mutina (*Barnaba da Modena*) mit einem Temperabilde der heil. Jungfrau aus dem J. 1367; der Lippischüler Pesello von Florenz († 1457) mit einer Marie, die das vor ihr auf einer Brüstung stehende und mit den Händchen segnende Kristkind hält; Antonello da Messina († 1496) mit einem Sebastian an der Säule; Macrino von Alba mit einem Temperabilde aus der Franzkirche zu Alba; Giov. Bellini († 1516) mit einer von der heil. Elisabeth und dem Täufer begleiteten Maria; Giorgione († 1511) mit dem Bildniss eines Condottiere als heil. Moritz, in Halbfigur; Cima da Conegliano († nach 1517) mit einer Maria, deren Kind die segnende Hand erhebt; der Lionardist Cesare da Sesto († 1521) mit der Halbfigur einer heil. Katharina in landschaftlicher Umgebung; Pietro Perugino († 1524) mit einer Marie, welche das vom Johannesknaben verehrte Kristkind auf dem Schoose hält; ein Meister aus Perugino's Schule (jedoch nich Raffael, wie man gewähnt hat) mit einer sitzend das Kind auf dem Schoose haltenden Maria, mit zwei zu Seiten ihres Hauptes schwebenden Engelköpfen, in heiterer Landschaft, wo ein senkrecht herabfallendes Tuch gleichsam den Thron bildet (aus der Samml. des Grafen Guido Bisenzo zu Rom); der Mantegnist Gianfrancesco Carotto († 1546) mit einer Madonna in heiterer Landschaft; Alessandro Moretto (blühend 1516 — 54) mit der Muttergottes auf einem Throne bei reicher Architekturumgebung, nebst dem nach dem Kristkinde sehenden Sebastian an der Säule links, dem nach dem Betrachter blickenden Eremiten Antonius rechts vom Throne und einem musicirend sitzenden Engel auf der Thronstufe (vergl. über dieses Hauptwerk der Städelschen Gallerie den Art. „Italische Malerei"); Jacopo da Pontormo († 1558) mit dem herrlichen Bildniss des florentinischen

Geschichtschreibers Guicciardini; ein ausgezeichneter Caraccist, wahrscheinlich Domenichino († 1641), mit einem pfeildurchbohrt hingesunknen, von zwei Römerinnen vom Baumstamm abgebundnen und gepflegten Sebastian. — Von Niederländern und Deutschen vom Ende des 16. und aus dem ganzen 17. und 18. Jahrh. finden sich: Lukas Valckenburg († 1582), Ansicht einer Stadt mit dem zeichnenden Künstler im Vorgrunde; Joas van Winghen († 1603), Bildniss einer Dame aus der Frankfurter Familie Stalburg; Elzheimer († 1620), Baumlandschaft mit Figuren; Jakob van Es († um 1630), eine Küchenbank mit Fischen; P. P. Rubens († 1640), die Farbenskizze zur Madonna mit Heiligen in der Antwerpner Augustinerkirche, und ein Kind im Stühlchen mit Zuckerwerk spielend; Th. Rambouts († 1640), männliches Brustbild, lebensgross und von ungemein kräftigen Farben; Jakob Geritz Cuyp († nach 1640), Frauenbildniss; Jan Parcellis († 1641), stürmische See; Jan Asselyn († 1650), Brunnen an einem Höhleneingange, wobei etliche Reiter; Andreas Both († 1650), italiänische Ansicht; Pieter Neefs († 1651), das Innre des Antwerpner Domes; Frans Snyders († 1657), Kampf der edeln mit der gemeinen Thierwelt; Frans Wouters († 1659), Feuersbrunst in einer holländischen Stadt; Dirck de Keyser (blühend bis 1660), Reiterbildniss mit zwei Windhunden; Adrian Stalbent († 1660), niederländische Kirmess; Corn. de Heem (blühend 1660), Blumen- und Fruchtstück mit Sperlingen auf einer Weinrebe; Jakob Delft († 1661), Ebenbild einer Holländerin; Corn. Bega († 1664), Genrebilder; Jakob van Artois († 1665), Landschaft mit Figuren von *van der Meulen;* Frans Hals († 1666), zwei Bildnisse; Philip Wouvermans († 1668), anschirrender Bauer; Bernhart Fabritius der Rembrandtist (blühend bis 1669), junger Mann mit Rundhut und Rothmantel, und eine Johannesgeburt; Barthel van der Helst († 1670), weibliches Bildniss; Salomon Ruisdaal († 1670), Viehlandschaft mit Fluss; Pieter Snyers († 1670), Hirsch von Hunden verfolgt, und eine Speisekammer mit Thiergenre; Simon de Vlieger († um 1670), Schiffe auf ruhiger See; Adrian van de Velde († 1672), Hirt und Hirtin am Brunnen, umgeben von ihren Schafen und Ziegen; Adam Pynacker († 1673), Baumlandschaft mit einfallendem Sonnenlichte; Rembrandt († 1674), das schöne Bildniss der Margaretha Burggraf; Eeckhout († 1674) Bildniss des holländ. Geschichtschreibers Dapper; Everdingen († 1675), stürmische See; Jan Wynants († 1677), Landschaft mit Entenbach; David Ryckaert († 1677), Genrebild; Jakob van Walskappel (blühend 1677), Blumen- und Fruchtstück mit Eidechse; Karel Dujardin († 1678), Hirt mit ruhendem Vieh auf einer Höhe; Abraham Mignon († 1679), Geflügel und Früchte; Ottmar Elliger († 1679), Insektenstück; Pieter Boel († 1680), drei Adler im Streit um ein todtes Reh; Anton Palamedes († 1680), Gesellschaftstück; Ferd. Bol († 1681), männliches Bildniss; Frans Mieris († 1681), eine kranke Frau; Jakob Ruisdaal († 1681), Waldlandschaft mit abziehendem Gewitter; Nik. Berghem († 1683), bergige Landschaft bei Sonnenaufgange; Artus van der Neer († 1683), beschiffter Fluss bei Mondbeleuchtung; Kaspar Netscher († 1684), ein vornehmer Mann, dem ein Knabe ein Paar Feldhühner bringt; Herrman Sachtleven († 1685), Gebirgsgegend mit Fluss und Dorf, und Schilderung eines Flusses mit Felsenufern; Adrian Ostade († 1685), ein Stubenstück; Joh. Heinr. Roos († 1685), Selbstporträt, Zigeuner bei einer Ruine, und italische Landschaft mit ruhender Heerde bei drei halbverschütteten Säulen, wo der Hirt ein Lamm hält, wonach sein Kind greift; Friedr. Moucheron († 1686), felsige Landschaft mit Wasserfall und einer von *Adrian van de Velde* eingemalten Hirschjagd; Thomas Wyck († 1686), italische Landschaft; Joh. Lingelbach († 1687), Selbstporträt, Bauernfamilie und Seehafen; Gabriel van der Leuw († 1688), Ochsenmarkt; Dirck van Bergen († 1689), Viehlandschaft; Jan Steen († 1689), Mann mit einer Magd scherzend; Herrman Swanevelt († um 1690), Waldlandschaft mit dem Einsiedler Antonius; Pieter van Slingelandt († 1691), Damenbildchen [auf Blech gemalt, im Oval]; Willem van de Velde († 1693), bewegte See; Joh. Franz Ermels († 1693), Gewitterlandschaft und Abendlandschaft; Willem Kalf († um 1693), ein Gefässbild; Job Berkheyden († 1698), Börse zu Amsterdam und das dasige Stadthaus mit Fischmarkt; Jan Hackert († 1699), abendbeleuchtete Gebirgsgegend mit Fig. von *Lingelbach;* Hobbema († 1699), Waldeingang; Willem de Heusch († 1702), abendbeleuchtete Berglandschaft und ein Waldeingang; Corn. Dusart († 1704), holländische Bauernwirthschaft; Egbert Hemskerck († 1704), Don Quixote, den die befreiten Galeerensklaven mit Steinen werfen, und Sancho Pansa, der im Hofe der Schenke auf einem Tuche geprellt wird; Godefried Schalken († 1706), Genrebild mit Tagbeleuchtung; Willem van Bemmel († 1708), Tannenwald mit Hirschjagd; Ludolf Backhuysen († 1709), Ansicht vom kleinen holländischen

Meerarme Y; Jan van der Heyden († 1712), Ansicht eines grabenumgebenen Schlosses, mit Staffage von *Adrian van de Velde;* Simon van der Does († 1717), Knabe und Mädchen, die ihre Heerde zum Brunnen hinführen; Pieter van Bloemen (Standaart, † 1719), Ansicht römischer Ruinen mit ruhender Heerde im Vorgrunde, und ein von Kriegern heimgesuchtes Dorf; Dirck Valkenburg († 1721), todter Hase nebst Geflügel; Melchior Roos († 1731), Landschaft mit Bären und Wildschweinen; Jan van Huchtenburg († 1733), Besuch in einem Feldlager; Rachel Ruysch († 1750), Blumenstrauss in einem Glasgefässe und eine Ligusterraupe auf dem Tische; Hieronymus Brinckmann († 1761), eine Schweizerlandschaft; Justus Junker († 1767), ein Gelehrter in seinem Studirzimmer; Gevatter Seekatz († 1768), Beleuchtungsstücke; Georg Trautmann († 1769), Feuersbrunst in einem Dorfe; Wilh. Friedr. Hirt († 1772), Waldgegend mit reitenden Jägern nebst Hundegefolge im Vorgrunde, und Waldausgang mit Fernsicht; Wilh. Schellings († 1778), Berglandschaft mit Gefangennehmung von Räubern durch Soldaten; Paul Const. la Fargue († 1782), Ansicht des Harlemerthores zu Leyden; Kristian Georg Schütz d. Ae. († 1791), Waldpartie am Wasserhofe bei Oberrad, Landschaft in Morgenbeleuchtung [mit Fig. von J. L. E. Morgenstern], die Teufelsbrücke auf dem St. Bernhardswege [nach einer Zeichnung Franz Schützens, des Sohnes, ausgeführt], Ansicht von Aschaffenburg [auf Kupfer gemalt], eine Ansicht des Römerbergs am Markttage und drei Flusslandschaften; J. Eckels d. Jün. († 1793), ein die Pfeife anzündender Bauer, und ein junger Mann in seinem Zimmer mit Zeichnen beschäftigt; Joh. Georg Pforr († 1798), Jagdlandschaft, Falkenjagd, Pferdemarkt und Schmiedestück; Anna de Frey († 1808), zwei nähende Frauen; Jan van Os († 1808), stille See; Daniel Bager († 1815), zwei Fruchtstücke; Joh. Ludwig Ernst Morgenstern († 1819), ein Bauernhof, ferner das Innere einer Kirche gothischen und das einer Kirche römischen Styles; Dionys van Dongen († 1819), zwei Kühe nebst einer Ziege vor ihrem Stalle; B. P. Ommeganck († 1826), Gebirgslandschaft im Frühlinge, mit Schafen und Ziegen im Vorgrunde.

Werke der neuen deutschen Schulen. I. Leistungen der römisch-deutschen Schule. *Das Magnificat der Künste* (der Triumf der Religion in den Künsten), eins der grössten Oelbilder von Fr. Overbeck, figurenreicher als sein Fresko in S. Francesco zu Assisi. Die Figuren in Dreiviertel Lebensgrösse. Wir verehren gewiss Overbeck als einen grossen Meister und bewundern seine Frömmigkeit, seine einfache Zeichnung, die Natürlichkeit und Innigkeit des Ausdrucks in seinen Figuren; wir geben auch gern zu, dass in dieser Composition, obgleich es ihr an Handlung fehlt, ein grosser Gedankenreichthum und eine tiefe Symbolik ist, aber als ein vollendetes Gemälde kann man das Bild nicht erkennen. Es ist hell und bunt, Einiges tritt zuviel hervor, Anderes zu wenig, es ist nicht genug Modellirung der Körper und Wahrheit der Stoffe darin, kurz es ist nicht gemalt und thut keine Wirkung. — Durch seinen Triumf der Religion in den Künsten hat Overbeck im Allgemeinen das Ergebniss der neuern kunstgeschichtlichen Forschungen, im Besondern aber die Meinung der Partei aussprechen wollen, welche blos die religiöse Malerei in der Zeit vom 14. Jahrh. bis auf Raffael gelten lässt. Ein solcher Gegenstand musste vor allem richtig und schön gedacht sein, d. h. Wahrheit enthalten und das Gefühl durch innere Einheit befriedigen. Keins von beiden findet sich aber in diesem Bilde; der Gedanke ist nicht überall richtig und bald zuweit bald zu eng genommen, im Ganzen auch wenig fasslich vor Augen gestellt. Offenbar haben Raffaels Disputa und Schule von Athen dem Künstler zum Vorbild gedient. Oben in der Mitte ist die Madonna, Symbol der göttlichen Liebe und der Poesie (beiläufig gesagt, ist die Schreibfeder in ihrer Hand doch eine zu ärmliche Bezeichnung für die Dichtkunst) — umher die Heiligen, welche Musik, Baukunst, Skulptur und Malerei bedeuten, also ein Cyklus aller redenden, tönenden und bildenden Künste. Die Heiligen des alten und neuen Testaments bedeuten die Kirche, mithin ist hier oben der Bund der Kirche mit den Künsten bereits vollzogen. Im untern Raume finden wir die Künste in ihrer irdischen Thätigkeit. Zunächst ist zu bemerken, dass hier keine Verbindung des Irdischen und Himmlischen stattfindet, wodurch beide zur Einheit gebracht würden wie in der Disputa; der untere Theil unseres Bildes besteht vielmehr ganz für sich und ähnelt der Schule von Athen, indem er eine Reihe gleichartiger Geistesrichtungen durch eine Zusammenstellung von Gruppen andeutet. Auch finden wir hier nur Malerei, Skulptur und Baukunst, und zwar in sehr ungleichen Gruppen. Der Malerei ist der grösste Platz eingeräumt, der Dichter findet sich wie zufällig zwischen den Malern und ist nur um ihretwillen da; von dem Musiker aber ist keine Spur zu finden. Der untere Theil der Composition entspricht also den im obern angedeuteten Ideen nicht. Und wie anders hat Raffael seinen Gegenstand deutlich gemacht! Dort stehen Plato und Aristoteles in

der Mitte, auf Gott und die Natur hinweisend und ihre Schüler lehrend, umher Sokrates disputirend, Euklid Probleme lösend, also von der Mitte nach beiden Seiten zu die Hauptrichtungen der Philosophie durch die grössten Weltweisen in lebendiger Handlung dargestellt. Ja wie Passavant scharfsinnig erwiesen hat, ist die Geschichte der griechischen Philosophie mit einer für jene Zeit bewundernswürdigen Vollständigkeit und Richtigkeit darin aufgezeichnet. Bei Overbeck aber sehen wir in der Mitte ein todtes Symbol, einen Brunnen, den Born des Lebens und der Natur wenn man will — aber doch etwas Lebloses — und um ihn her gehen die Maler spaziren. In der That stehen sie, soviel ihrer sind, müssig da im Vergleich mit den Bildhauern und Architekten, die zwar nur als Seitengruppen im Vorgrund erscheinen, aber doch thätig ihre Kunst übend. Oder sollen die Maler allein als die Inspirirten, die Andern als die Handarbeiter zu betrachten sein? Die Bildner dienen der weltlichen, die Baumeister der geistlichen Macht, sie zeigen Studien und Entwürfe vor und weisen ihre Schüler an. Somit ist doch ihr Wirken auf Welt und Schule bezeichnet; freilich weder genügend noch richtig, denn die Bildhauer dienen in demselben Verhältniss der geistlichen Gewalt wie die Architekten, und Niccola Pisano hat die Umänderung des Styles nicht nach kristlichen, sondern nach heidnischen Sarkofagen begonnen. In der Gruppe der Maler stehen nur Meister, dicht zusammengedrängt; man sieht keine Schüler, kein Attribut ihrer Thätigkeit, keine Handlung, und die grossen verlieren sich unter den minder bedeutenden. Und besonders ist es ein Unglück für die Composition, dass die mittelsten Figuren der Maler um die Fontaine herum grade die kleinsten sind und am wenigsten ins Auge fallen. Es sind die, welche in den Spiegel der Natur schauen: Lionardo da Vinci, Hans Holbein und die Venezianer, Correggio ist nicht mehr aufgenommen. Michelangelo sitzt abgewendet von der Natur, sinnend, wie trotzig, in sich gekehrt; so aber ist er doch jedenfalls nur halbwahr karakterisirt. Zur Linken sieht man die, welche dem Leben und der Tradition folgen, zur Rechten die, welche der Poesie horchen, und neben ihnen halb hingewendet, halb dem Born der Natur zugekehrt steht Raffael wie unschlüssig und verdutzt allein, ohne Schüler und Gefährten, er der himmlische Genius, der wie Keiner vor und nach ihm die Malerei bereichert und veredelt hat. Denn dass Raffael einzig sei, wollte Overbeck wohl durch diese Isolirung nicht ausdrücken. Raffael aber wäre die geeignetste Figur gewesen um den untern Theil des Bildes mit dem obern in Verbindung zu setzen, denn Keiner hat so wie er die Madonna verherrlicht und die Malerei zur Poesie erhoben. Aber Raffael ist ein Abtrünniger, der nach Overbecks Meinung schon die Kunst dem Verderben zugeführt, weil er auch auf die Schönheit der heidnischen Kunst seine Blicke gewendet hat. Man sieht auch, sein Kopf ist nicht *con amore* gemalt und hat etwas Uebermüthiges im Ausdruck erhalten, statt der seelenvollen Milde, die in seinen Bildnissen liegt. Bekanntlich hat Overbeck in seiner dem Bilde nachgeschickten schriftlichen Erklärung so engherzige und unduldsame Urtheile niedergelegt, dass er dadurch alle Strenge der Kritik über seine eigene Leistung herausfordert. Wir werden genügend angedeutet haben, wie ungenügend der Gedanke in diesem Bilde durchgeführt ist, wie er zu weit genommen ist um in den engen Rahmen eines Gemäldes zu passen, und zu wenig durchgebildet um im Einzelnen zu befriedigen. Hätte Overbeck sich auf einen „Triumf der Malerei“ beschränkt, auf welchen ja doch seine Absicht gerichtet war, so würde er ein mehr zusammenhängendes und verständliches Bild haben entwerfen können.

Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Kristenthum. Fresko von Filipp Veit. Als ideale, symbolische, filosofische Composition ein Seitenstück zur Overbeckschen, aber als Gemälde ein noch weniger vollendetes Werk. Der Künstler hat vorgestellt die kristliche Religion, begleitet von den Schwesterkünsten Architektur, Bildnerei und Malerei; die Ausbreitung des Kristenthums in Deutschland durch Winfried und die Geistes- und Gemüthsrichtungen, die sich daraus entwickelt haben; Ritterthum, Dichtung und Tonkunst. Zu Seiten des Hauptbildes lässt er Italia als geistliche und Germania als weltliche Macht thronen. Das sind, in sehr geringem Zusammenhange, lauter Dinge, die seit den Dichtergebrüdern Schlegel hundertmal in Prose und Versen vorgekommen. Daraus hat der Maler ein Bild machen wollen, aber nicht gemacht. Die eine Hälfte des Gemäldes ist dramatisch, die andre allegorisch. Die That des Bonifacius, die Scene der Stürzung des Heidenthums durch Fällung der Wodanseiche, ist schön gedacht, lebendig vor Augen gestellt, aber sie trennt sich ganz vom Uebrigen, wo mit Ausnahme einiger Nebengruppen lauter symbolische Figuren in Gruppen ohne Handlung zusammengebracht sind. So ist Allegorisches und Dramatisches unverbunden nebeneinandergestellt. Es fehlt die Einheit im Kunstwerke, denn entweder musste die Allegorie theilnehmen an der Handlung, oder letztre musste ganz allegorisch sein. Jedes Kunstwerk soll eine einfache Idee sein wie jeder

Gegenstand der Natur, oder es soll in gleichartigen Ideen fortschreiten wie jede Reihe natürlicher Erscheinungen. Sieht man aber ab von der Abnormität in der Veitschen Conception, so bleibt doch immer noch zu fragen: sind die Gedanken, welche durch die symbolischen Gestalten bezeichnet werden sollen, in jeder einzelnen vollkommen ausgeprägt, ist jede auch das was sie bedeutet? Würde man in dem Ritter das Ritterthum, im Dichter die Poesie und so weiter erkennen, auch wenn sie einzeln und abgesondert ständen? Hat der Künstler hier wirklich entschiedene, lebende, sprechende Karaktere geschaffen? Es ist nur eine Gestalt da, die sich selbst ausspricht, die Seitenfigur der Germania. Veit hat zuviel in sein Fresko hineingetragen; hätte er weniger aufgenommen, so würde er es auch eher zu einem organischen und lebendigen Ganzen gebracht haben.

Die sieben fetten Jahre Aegyptens, unter dem Bilde einer Mutter mit sieben im Ueberfluss lebenden Kindern versinnlicht. In schwarzer Kreide ausgeführter Carton von Fil. Veit zu dessen Fresko im Hause Bartholdy auf Trinità de' Monti zu Rom. Der Gedanke einer überschwenglichen Ueppigkeit und Fülle des Lebens ist in prächtigen Gruppen ausgedrückt. An der Brust der kerngesunden Mutter hat sich der Säugling fast übersatt getrunken, sodass er strotzend von Wohlbehagen im Mutterarme liegt; ein Bursche, der schon laufen kann, büsst noch schnell sein Gelüste nach Muttermilch. Ebenso in den übrigen Figuren ausgelassene oder behagliche Freude. Die Kinder besonders von eleganten Formen. Plastische Bestimmtheit im Ganzen.

Der Schild des Achilles, nach Iliade XVIII. V. 478—608. Federzeichnung von Fil. Veit. Mit Gold gehöht auf bräunlichem Papier. Entwurf zur Deckenverzierung des zweiten Antikensaales dieses Museums.

Die fünf klugen und fünf thörigen Jungfrauen. Grosses Parabelgemälde von Wilhelm Schadow. (S. hierüber B. III. S. 250.)

Die Bergpredigt und die acht Seligpreisungen, nach dem fünften Kap. des Evangeliums Matthäi. Kolorirte Cartons und kleinere Zeichnungen von Eduard Steinle zu dessen Fresken in der Burgkapelle auf Rheineck. Sie zeigen dieselbe symbolische Weise und sind in demselben frommen Geiste gedacht wie die Schöpfungen seines Vormeisters Overbeck. Doch offenbart Steinle eine grössere Darstellungskraft und die Gabe seinen Karakteren eine hinreissende Begeisterung mitzutheilen. Vielleicht steht er nur in der Mannichfaltigkeit der Individualitäten nach, wogegen er aber eine grössere Schönheit und Sicherheit, eine jugendlich blühende Frische der Zeichnung hat.

Landschaften von Josef Anton Koch († zu Rom 1839). Landschaft mit dem Noaopfer im Vorgrunde; die Figuren von Gottlieb Schick († zu Stuttgart 1812). Reiche Landschaft mit dem reitenden Profeten Bileam auf der Eselin, die vom Engel zurückgeschreckt wird. Landschaft mit dem Hylasraube; die Figuren von Anton Draeger aus Trier († zu Rom 1832).

Darstellungen aus Dante's göttlicher Komödie. Zehn kolorirte Zeichnungen von Anton Ramboux aus Trier, dem jetzigen Direktor des Kölner Museums.

Darstellungen aus Ariosto's rasendem Roland. Sechs Cartons von Julius Schnorr aus Leipzig zu dessen Fresken in der Villa Massimi bei San Giovanni in Laterano zu Rom. Ein Bogenschütz, der beim Einzuge Karls des Grossen in Paris von der Stadtmauer niedersieht. Hochzeitfeier Ruggiero's (Rüdigers) und seiner Bradamante, von Kaiser Karl veranstaltet. Rückkehr des vom Evang. Johannes geleiteten Astolf, der den Verstand Rolands aus dem Monde geholt. Triumf der Zauberin Melissa über Bradamantens Verbindung mit Ruggiero; links dessen Pflegevater Atlas mit Trauern im Zauberbuch lesend, dass R. in der Blüte seiner Jahre dahinsterben werde; rechts die Alcina am Ufer der Zauberinsel, durch Winken mit ihrer Hand die Fische aus dem Meere heranlockend.

II. Leistungen der Düsseldorfer Schule: *Hiob, trostlos über sein Geschick, im Kreise seiner Freunde sitzend*, dabei die Frau Hiobs stehend. Oelgemälde von Julius Hübner, ein Werk der völligen Reife dieses Künstlers. Die Meisterschaft der Malerei, die Energie der Farbe, das was wir Kolorit nennen, jene Wunderwirkung des modificirten Lichtes auf das Gemüth, ist in diesem Gemälde zu einer Höhe gesteigert, dass es durch das Vorzüglichste, was hierin je geleistet worden, nicht verdrängt wird.

Daniel in der Löwengrube, Oelgemälde von Alfred Rethel aus dem J. 1838. Ein grosses Bild, in welchem ein hoher Meister der Zukunft sich ankündigte.

Ezzelin III. im Kerker (nach der Schlacht bei Cassano im J. 1259, wo er durch Magold von Lavelongo mit einer Keule am Kopfe verwundet und gefangengenommen worden), Oelgemälde von Karl Friedrich Lessing aus dem J. 1838. (S. über dies Meisterwerk B. III. S. 262—264.)

Hussens Verhör im Dominikanerkloster zu Konstanz 1414. Das berühmteste Geschichtbild Lessings, aus dem J. 1842. (Eine kleinere Wiederholung dieses Hauptgemäldes trifft man in der Samml. des Konsuls Schletter zu Leipzig.) Vergl. B. III. S. 265 f.

Landschaften desselben Meisters. 1) Waldlandschaft. In Waldesschatten ruht ein heimkehrender Ritter, dessen Ross sich an einem Brunnen labt. Mit Blick auf einen sonnigen Wiesenplatz. Bez. *C. F. L.* 1839. 2) Berglandschaft. Auf dem Berge ein durch Brand zerstörtes Haus, wobei ein getödeter Mann mit seinen Waffen liegt. In der Tiefe ein Fluss und durch die Bergschlucht eine weite Aussicht. Gez. *C. F. L.* 1835.

Landschaften von Eduard Wilhelm Pose (geb. 1812). 1) Die Burg Elz von einem Wasser umgeben, worauf ein Kahn mit Fischern. Sonniger Hintergrund. Gemalt 1836. 2) Gegend beim Chiemsee. Gemalt 1837.

Seesturm an der norwegischen Küste von Andreas Achenbach (geb. 1814). Ein verlassenes Schiff geht in der heftigen Brandung seinem Untergange entgegen. Gemalt 1837.

III. Leistungen der Münchener Schule. *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* von Moritz v. Schwind. *Der barmherzige Samariter* von Julius Schnorr. *Viehstück* von Wilh. v. Kobell (eine Heerde, die neben einer hohen Mauer getrieben wird, im Vorgrunde ein Hirtenbube, der seinen Hut in die Höhe wirft). *Buchtansicht von Villafranca* an der Küste bei Nizza, von Karl Morgenstern.

Im Saale des Veitschen Freskobildes trifft man Gypsabgüsse von Bildwerken des italischen und deutschen Mittelalters, sowie auch ein Originalwerk in gebrannter Erde von Giorgio Andreoli aus Gubbio, der 1498—1537 blühte. Dies ist eine reichverzierte Altarwand, welche im J. 1511 am Altare der Madonna del Rosario in der Dominikanerkirche zu Gubbio im Urbinischen errichtet worden war. Das Werk ist zum Theil glasirt, zum Theil bemalt, und zerfällt in drei architektonische Abtheilungen. Der mittlere Haupttheil zeigt die stehende, von Engeln gekrönte Madonna del Popolo, wie sie unter ihren weit ausgebreiteten Mantel die Gläubigen allen Volkes, vom Papst bis zum Pilger, schützend aufnimmt. Im obern Halbkreise sieht man den segnenden Gottvater von einem Engelpaar angebetet. Der Sockel aber zeigt den im Grabe stehenden Heiland mit Maria, Johannes, Sebastian und Rochus zu den Seiten. — In dems. Saale die Modellstatuette einer Parze von Carstens, die Modellskizze zu einem Goethestandbilde von Thorwaldsen und eine andre zu einer sitzenden Statue von Dems., endlich das Modell zur Bekrönung des Frankfurter Domthurmes, das in der Giesserei des Hrn. Fries zu Sachsenhausen in Gusseisen ausgeführt worden, vom Prof. Hessemer.

Bevor wir vom Städelschen Museum Abschied nehmen, muss noch die Alabasterbüste J. Fr. Städels vom Prof. Zwerger betrachtet werden. Sie ist im dritten Saale aufgestellt und ist ein höchst sprechendes Bild des gesinnungsedeln Stifters dieser Kunstanstalt. Fast scheint aber eine Büste zu bescheiden zu sein für das hohe Verdienst Städels. Er, der Gründer des neuen Kunstlebens zu Frankfurt, verdiente ein Kolossaldenkmal im Garten seiner Stiftung.

[In der Kunstschule lehren derzeit: F. M. Hessemer aus Darmstadt (Professor der Baukunst), ein sehr kenntnissreicher und vielseitig gebildeter Mann; Joh. Nep. Zwerger aus Donaueschingen (Prof. der Bildnerei), ein Vielbewährter in der bildnerischen Praxis; Joh. David Passavant von Frankfurt (Inspektor der Anstalt), hochverdient als Kunstschriftsteller; Jakob Becker von Worms (Prof. der Malerei), namhaft als Volksmaler; Ed. Schäffer von Frankfurt (Professor der Stechkunst), ebenfalls namhafter Künstler seines Fachs.]

Ausser der öffentlichen Gallerie der Städelschen Kunstschule hat Frankfurt auch schätzbare Privatsammlungen. Das Haus des Hrn. Bernus du Fay z. B. ist ein sehr werthvolles Museum der neudeutschen Kunst. Hier findet man die bewundernswürdigsten Werke von Filipp Veit: das Oelgemälde der *beiden Marien am Grabe*, den grossen Carton „*Anna und Maria*“ und ein *Damenbildniss*. Sodann ein ausgezeichnetes Gemälde von Ed. Steinle: *die Madonna sitzend auf der Höhe des Kapitols*. (Ein musicirender Engel, der vor ihr und dem Kinde kniet, bringt mit seinen Tönen das Kristkind in Verzückung, sodass es wie in den Himmel verloren aufwärts schaut.) Ebendaselbst Skulpturen, z. B. ein Apoll vom Dänen Bissen, einem Schüler Thorwaldsens. — Schöff Brentano hat in seiner Hauskapelle sehenswürdige ältere Gemälde, z. B. die kleine Tafel von Dirck Stuerbout (Dirck van Harlem), darstellend die Tiburtinische Sibylle, welche dem Octavianus Augustus und seinen Begleitern in einem Schlosshofe von niederländischer Bauart die Vision der Heilandsgeburt zeigt; eine Grablegung von A. van Dyck etc. — Bei Hrn. Georg Brentano-Laroche die vierzig kostbaren Miniaturen auf Pergament von Jehan

Fouquet, dem Grössten aller altfranzösischen Kleinmaler, der des elften Louis Hofmaler war und diese Blätter für ein Brevier des Schatzmeisters Etienne Chevallier ausführte. Dass dieser Meister auch grosse Kirchenbilder geschaffen, bezeugt der Theil eines Altarbildes, der durch einen glücklichen Zufall in Brentano's Besitz gekommen ist und das Bildniss jenes Chevallier nebst dessen Schutzpatron Stefan enthält. (Vergl. den Art. „Fouquet.“) — Bei Hrn. Hörster ein Theil der vormaligen „Lyversbergischen Sammlung“, deren übrige Theile sich noch zu Köln, wieder aber in verschiednem Besitz, befinden. — Bei der Familie von Holzhausen ein schätzbares Gemälde von Kranach dem Aeltern: die Darstellung des kindersegnenden Heilands, wo Luther und seine Käthe als Kinder angebracht sind. — Bei Fil. Veit im deutschen Hause ein kleines Cenacolo aus peruginischer Schule, Mittelstück einer Predella mit dem Datum 1505. Dies Bildchen hat in der ganzen Anordnung wie in den Einzelheiten die auffallendste Aehnlichkeit mit dem jetzt durch überwiegende Stimmenmehrzahl dem jungen Raffael vindicirten Abendmahlsfresko in Sant' Onofrio zu Florenz. Die Composition ist offenbar dieselbe, mit dem Unterschiede, dass hier der im Quadrat abgeschnittene Hintergrund eine einfache Wand bildet. — Beim Baurath Burnitz mehre Niederländer; beim Dr. Carové eine Hirtenanbetung aus der letzten Zeit Polidoro's da Caravaggio, mit dessen Bildniss; bei Hrn. John die grosse Landschaft mit der Königseiche von Karl Friedr. Lessing und Landschaften von Radel und Morgenstern dem Jüngern; bei Hrn. Passavant der ausgezeichnete Carton des Josefverkaufs von Overbeck zu dessen Fresko im Hause Bartholdy zu Rom (die Figuren annähernd lebensgross) und eine herrliche Bleistiftzeichnung desselben Meisters: die sieben magern Jahre (die Hauptgruppe eine hungernde Familie, seitwärts ein heulender Wolf und dabei ein ausathmendes Pferd, kurz eine schauerlich schöne Versinnbildung des Elends); beim Rath Schlosser meisterhafte Zeichnungen neuerer Künstler; bei Hrn. Bethmann (in dessen Garten vor dem Friedberger Thore) eine Sammlung Gypsabgüsse und die berühmte Danneckersche Ariadne, welches nur etwas zu weiche Bildwerk seinen Ruhm in hohem Grade verdient und als das Hauptwerk des ersten neuern deutschen Plastikers, der sich einem edlern Style zuwandte, epochemachend bleibt. — Kupferstichsammlungen beim schon gen. Schöff Brentano (wo man das Werk des Marcantonio in einer seltnen Vollständigkeit und Schönheit der Abdrücke findet, darunter den allervorzüglichsten Druck des Aretino-Bildnisses), bei Hrn. F. Finger u. A.

Oeffentliche Denkmale. 1) Die Statue Karls des Gr. von Wendelstädt (s. oben S. 165); 2) das Guttenberg-Fust-Schöfferdenkmal auf dem Rossmarkte, von E. Schmidt von der Launitz; 3) das vor dem Friedberger Thore befindliche Denkmal der bei Fr. gefallnen Hessen, welche am 2. December 1792 die durch Custine besetzte Stadt stürmten, von Ruhl in Kassel; 4) das eherne Denkmal des Senators Giolett, in der Nähe des Gallusthores, immitten der von ihm gegründeten Stadtanlagen, von E. von der Launitz; 5) das 29 Fuss hohe Goethedenkmal auf der Allee, mit 15 F. hohem Standbilde und 12 F. hohem basreliefgeschmückten Fussgestelle auf 2 F. hohen Stufen odenwälder Granits, beide Hauptheile aus türkischem Kanonenerz, gegossen von Stiglmaier und Miller in München nach den Modellirungen Ludw. Schwanthalers. (Vergl. den Art. „Goethedenkmale.“) — Ueber die Monumente des neuen Frankfurter Friedhofes s. den Art. „Friedhof.“

Künstlerwerkstätten theils im Städelschen Institute (wo der Baumeister Hessemer, der Bildhauer Zwerger, die Maler Karl Ballenberger, Jakob Becker, B. Reiffenstein [der Landschafter und Bautenmaler], Steinberger, K. Trost, B. Zwecker und die Stecher Ed. Schäffer, A. Göbel und Siedentopf arbeiten), theils in der Stadt (wo der Geschichtmaler Samuel Baruch, der Bildnissmaler Becker, der Genremaler Engel [der sogen. Entenengel], der Landschafter H. Funk, der Bildhauer E. von der Launitz, der Vedutenmaler Karl Morgenstern, der Geschichtmaler Moritz Oppenheim und die Romantiker M. v. Schwind und Ed. Steinbrück Ateliers halten), theils in Sachsenhausen (wo Jakob Dielmann schafft und Filipp Veit, Ed. Steinle, Ed. Ihlee, J. J. Jung und Alfred Rethel im deutschen Hause sich angesiedelt haben). — Die Künstler im deutschen Hause haben einen Frankfurter Compositionsverein gegründet, von dessen Thätigkeit und Richtung die veröffentlichten Skizzen sprechen. 1846 erschien das 1. Heft dieser Vereinsblätter, sechs Lithografien in Tondrücken von Ch. Becker nach Veit (*ubi sunt compositiones?*), Steinle (Ara coeli), Ihlee (Judith) und Jung (die Barmherzigkeit, und Brunhilde).

Seit 1839 besteht ein Verein für Frankfurts Geschichte und Kunst.

Frankfurt an der Oder, auf der grossen Strasse zwischen Berlin und Breslau, mit ersterm seit 1842 durch eine Eisenbahn verbunden, besteht als grössere Stadt seit dem 13. Jahrh. und ist geschichtlich merkwürdig durch eine Menge Belagerungen, die es als befestigte Stadt erfahren. Kunstgeschichtlich ist hier bemerkenswerth die Hauptkirche zu St. Marien, ein sehr schätzbarer Bau des 13. und 14. Jahrh., mit vier Seitenschiffen und siebenseitigem Chorschluss (welcher in den Brandenburgischen Marken öfters, anderwärts freilich höchst selten vorkommt). Um das J. 1500 besass diese Kirche 36 Altäre. Hier ein eherner Taufbrunen aus dem J. 1376, ein siebenarmiger Leuchter (nach dem Muster jenes im Tempel zu Jerusalem, dessen Abbild auf dem Triumfbogen des Titus erhalten ist), ein ausgezeichnetes Gemälde aus dem J. 1517: die Urständ Mariens auf der Rückseite des Hochaltars (von einem unbekannten Meister, vielleicht einem Einheimischen, der aus Dürerscher Schule hervorgegangen) und Schmelzmalereien in den Fenstern. Der Altar dieser Kirche ist geschnitzt, besteht indess aus verschiedenzeitigen Theilen. Im Schnitzwerke des eigentlichen Altarbaues steht: *Pistoricci* (?) *fecit ao. salut.* 1419. Vergl. Spieker, die Marienk. S. 65. Ausser dieser Kirche, der sogen. „Oberkirche", noch eine Nikolaikirche. Die Oderbrücke aus Holz und von 800 Fuss Länge. — Die sandige Gegend um Fr. a. d. O. ist in Beziehung auf die älteste Geschichte der hier heimisch gewesnen suevischen und slawischen Völker klassisch zu nennen. Ueberall findet man Hünengräber, Burgwälle, Opfersteine, Grabstätten, Todtenurnen etc. Vieles ist verfallen, zerstört, durch den Sturm der Zeit verweht. Die Steine sind versunken, gesprengt, zu Bauten und Kunststrassen verwendet. Wo sie noch vorhanden sind, sollten sie in Ehren gehalten werden als merkwürdige geschichtliche Denkmale einer untergegangenen Zeit und Völkerschaft. Dank verdient z. B. der Amtmann Schumann in Boossen, welcher den auf seinem Felde aufgefundenen Grabaltar nicht sprengen, sondern ausgraben liess und für die Erhaltung desselben vorsorgte. Dieser suevische oder wendische Steinaltar liegt nun, ganz umgraben, fast völlig zu Tage, hat einen Umfang von 36 Fuss und ragt jetzt über sechs Fuss aus seiner nächsten Umgebung hervor, mag aber wohl noch etliche Fuss in der Erde liegen. Er erreicht seine grösste Höhe auf der Ost-Nordseite und dacht sich allmälig nach West-Südwest ab. Seine Breite ist von Norden nach Süden 10 Fuss, und an der Ostseite hat er eine künstlich gearbeitete, aber nicht geglättete perpendikuläre Fläche von 6½ Fuss Höhe. Von oben herab und an der Westseite hat er einige geaderte Einschnitte, die eben so gut absichtlich gemacht, als natürlich sein können. Auf der West-Südwestseite, also da, wo der Stein am niedrigsten ist, sind in der Richtung von Süd-Südost nach Nord-Nordwest zwölf, 6 bis 7 Zoll tiefe, runde Löcher eingearbeitet. Die mittlern Löcher sind in einer geraden Linie angebracht; die an den Enden befindlichen weichen von derselben ein wenig ab, weil die Grösse des Steins es nicht gestattet hat, sie in gleicher Weise anzubringen. Die ganze Masse des Steins ist ein schöner Granit. Wenn die Ausgrabung des Steins noch tiefer und in weiterem Umfange geschähe, würde man um diesen grossen Stein noch einen Kreis von Feldsteinen finden, von denen schon einige sichtbar hervorgetreten sind. Wahrscheinlich ruht auch der Stein auf einer Unterlage von grossen Feldsteinen, und könnte man diese, sowie den Opferstein, wegwälzen, so würde man bei tieferem Nachgraben Urnen, vielleicht auch Waffengeräthe und Menschengebeine finden.

Frankfurter Compositionsverein, s. den Schluss des Art. „Frankfurt am Main."

Frankfurter Galleriewerk. Ein solches wurde 1838 begonnen unter dem Titel: *Frankfurter Bildergallerie oder Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus Frankfurts öffentlichen und Privat-Sammlungen.* Nach den Originalen auf Stein gezeichnet von F. Heister, J. B. Bauer u. A. Gedruckt bei B. Dondorf. Frankfurt, bei J. Baer und B. Dondorf. (Grossfolio, chines. Pap.)

Frankfurter Kaiserbilder. Stichwerk: *die deutschen Kaiser nach den Bildern des Kaisersaales im Römer zu Fr.,* Stiche von Siedentopf und Lebensbeschreibungen der Kaiser von Albert Schott. Folioblätter in schwarzen und illuminirten Drucken. Erschienen seit 1843.

Franquelin, Augustin, geb. zu Paris 1792, ward unter Regnault gebildet und steht als ein trefflicher Geschichten- und Volksmaler in Achtung. Von Historien seiner Hand werden genannt: Kristus im Tempel (im Dome zu Tours), die Erweckung der Tochter Jairi (in der Inselkirche St. Louis), die Taufe Jesu (in der Kirche St. Philippe du Roule). Häufiger sind seine Schilderungen, welche dem lyrischen und rührenden Genre angehören. In solchen Bildern, die uns den Kern einer schönen, wenn auch sentimentalen Novelle bieten, ist er vornehmlich Meister. Von Stücken dieser

Art erwähnen wir nur: den Tod der Malvina (1819 gemalt und im Schlosse Fontainebleau aufgestellt), Bragella (*la femme d'un marin*, nach einem Gedichte Lord Byrons) und das ergreifend schöne Bild der sterbenden Mutter (*les derniers désirs d'une mère*) in der Samml. des Konsuls Schletter zu Leipzig.

Franqueville, Pierre; s. Francheville.

Frans, niederdeutsche (holländische) Schreibung des Vornamens Franz.

Franz I., König von Frankreich, Sohn und Nachfolger Ludwigs XII., ein als grosssinniger Pfleger der Künste und Wissenschaften hochverdienter Monarch, der, begeistert vom grossartigen Aufschwunge der Künste in Italien, die heimische Kunstblüte durch Berufung italischer Meister zu mehren suchte. Schon Karl VIII. und Ludwig XII. hatten Künstler aus Italien kommen lassen, freilich mit hohem Unrecht, denn dass damals die Kunst in Frankreich schon durch eigene Kraft, welche fremder Schulmeisterung nicht bedurfte, sich auf eine würdige Stufe erhoben, beweisen zahlreiche aus jenen Zeiten datirende Denkmale, die gar nichts von italischem Geschmack an sich haben, vielmehr die gediegene Eigenthümlichkeit und selbständige Geschicklichkeit der französischen Künstler beurkunden. Wenn nun die Herrscher Frankreichs, ungeachtet sie daheim die tüchtigsten Leute besassen, sich dennoch fremde Meister von Jenseits der Berge verschrieben, so geschah es, weil die Mode, von jeher die launische Dictatrice in Geschmackssachen, das Ausländische vorzog. Die französischen Könige, welche den Glanz am Hofe der Mediceer und Julius II. schauten, wollten nach ihrer Rückkunft aus dem Lande der Kunstwunder auch ihrem Reiche so glänzenden Schmuck verleihen. Das sogen. Wiederaufleben der Künste hatte in Italien und Frankreich bis dahin ungefähr gleichen Schritt gehalten, nur waren von den ältern französischen Künstlern nicht alle Kunstfächer gleichmässig angebaut worden, so dass Frankreich vor Franz I. wohl ausgezeichnete Baumeister, Bildhauer und Bildschnitzer, Glas- und Miniaturmaler, aber keine besondern Oel- und Freskomaler hatte. *) Entzückt durch die Meisterwerke der Malerei, die er in Mailand, Florenz und Rom gesehen, entschloss sich jener kunstbegeisterte König, die seinem Reiche noch fehlenden Kunstzweige über die Alpen zu verpflanzen und in seiner Heimath anzusiedeln, und so zog er namhafte Italiäner an seinen Hof, hauptsächlich Oel- und Freskomaler, Stuckarbeiter und Gypsverzierer, die er zur Ausschmückung seiner bereits gebauten Schlösser verwendete. Der Erste von allen fremden Künstlern, welche Franz I. zu diesem Behufe nach Fr. berief, ist der grosse (damals leider schon hochbejahrte) Lionardo da Vinci, der eine kurze Zeit in Saint Cloud sich befand, wo er in einem Alter von 67 Jahren am 2. Mai 1519 verschied. (Vasari erzählt, Lionardo sei in den Armen seines königlichen Freundes verschieden. Der König war aber, wie aus seinem in der Pariser Bibliothek aufbewahrten Tagebuche erhellt, zu derselben Zeit in St. Germain en Laye, und weder Melzi in seinem Briefe, der Lionardo's Brüdern dessen Tod meldet, noch Lomazzo, der es von den Angehörigen in Mailand hätte wissen können, erwähnen des Königs Gegenwart.) Nächst Lionardo kam nach Fr. 1518 Andrea del Sarto, dessen wunderliebliches Talent trotz aller holdseligen Grazie doch die unangenehme Erinnrung an den garstigen Undank nicht auszulöschen vermag, den er sich gegen seinen arglosen Gönner zu Schulden kommen liess, indem er leichtsinnig und eidbrüchig die bedeutenden Summen vergeudete, die ihm der König zum Ankaufe antiker Skulpturen anvertraut hatte. Ferner erschien 1530 der Florentiner Rosso de' Rossi, der Michelangelo's Kunstweise nach Fr. brachte, wo seine Gemälde solchen Beifall ärnteten, dass er in Folge dessen zum ersten Hofmaler und bald sogar zum Oberwerkmeister der königlichen Kunstunternehmungen zu Fontainebleau ernannt ward. Er erhielt zugleich das Indigenat, daher aus dem Maestro Rosso ein *Maître Roux* wurde. **) Sein gewaltsam

---

*) Höchst ausgezeichnete Steinbildner waren unter Franz die Meister Jacques von Angoulème, Jean Juste von Tours (dem man das prächtige Marmordenkmal auf dem Grabe Ludwigs XII. in der Stiftskirche zu Saint-Denis verdankt), Jean Goujon (dem die Bildwerke der schon um 1540 errichteten Fontaine des Innocents zu Paris angehören) und Pierre Bontemps (ein Pariser Bürger und Steinmetz, der nach Franzens Tode an dessen Grabdenkmale in St. Denis arbeitete). Auch Jean Cousin von Souci bei Sens, der noch unter drei Nachfolgern Franzens, unter Heinrich II., Franz II. und Karl IX. thätig war, übte ausgezeichnet die Steinbildnerei, und sicher ist anzunehmen, dass er mehr als die liegende Figur des Admirals Chabot, welche aus der Cölestinerkirche ins französ. Museum gekommen und die einzige beglaubigte Skulptur von ihm ist, geschaffen habe. Uebrigens war Jean Cousin, wie bekannt, der grösste Glasmaler seiner Zeit. Unter den französ. Baumeistern aus der Zeit Franzens und der nächstfolgenden Könige sind die Namhaftesten: Filibert Delorme von Lyon (der zu Anet, Fontainebleau, Meudon, Paris, Saint-Denis etc. beschäftigt war), Jean Bullant (der Erbauer von Ecouen, dem Schlosse des Connetable de Montmorency) und Pierre Lescot (welcher Baurath der Könige Franz I., Heinrich II., Karl IX. und Heinrich III. war und beim Louvrebau Betheiligung hatte).

**) Rosso's Schüler und Gehilfen bei Ausmalung der berühmten Franzensgallerie (*Galérie de François*) zu Font. waren Giovan Batt. Bagnacavallo (Sohn des berühmten Bartolommeo Ra-

früher Tod (durch Selbstvergiftung) brachte seine unvollendeten Arbeiten in die Hände des Bolognesers Primaticcio (*Maître Primatice*), der, in Giulio Romano's Schule gebildet, auf Empfehlung des Herzogs Friedrich Gonzaga von Mantua in die Dienste des Königs getreten war (1531) und sofort nach dem Hintritte seines Landsmannes (1541) sich durch Intriken zum Oberaufseher der Arbeiten zu Fontainebleau machte. Im J. 1543 bediente sich Franz I. seines Hofmalers zu einer Sendung nach Rom wegen Ankaufs antiker Bildwerke; die Frucht dieser Sendung waren 125 Statuen und eine grosse Anzahl von Büsten, welche sämmtlich in Font. aufgestellt wurden.*) Mit Primaticcio zurück kam Vignola, der für den König die berühmtesten unerwerbbaren Antiken Roms (die sogen. mediceische Venus, den sogen. belvederischen Apoll, den Laokoon, die Ariadne, den Nil- und Tibergott, den Markaurel etc.) an Ort und Stelle abgeformt hatte und nun in Fr. in Bronze goss. (Der Erzgiesser und Baumeister Vignola soll schon 1537 in Fr. gewesen und Pläne und Reliefmodelle zu einem Königspalaste gefertigt haben. Vergl. die Anm. Ignazio Danti's zu Vignola's Perspektive.) Uebrigens waren unter Franz I. beschäftigt: Sebastian Serlio (der erste Architekt, der als solcher von diesem Könige aus Italien berufen ward), die Bildhauer Angelo Montorsoli, welcher vier grosse Statuen zu Paris ausführte, und Agostino della Robbia (Neffe des Luca della R.), der Steinschneider Matteo del Nassaro von Verona (welcher kön. Münzmeister ward) und der Goldschmied Benvenuto Cellini, der uns in seinen Memoiren ein ebenso lebendiges als anziehendes Bild des heitern Lebens am Hofe Franzens hinterlassen hat. Cellini arbeitete blos für Fontainebleau und bewohnte oft diese königliche Residenz, wo er Zeuge so mancher belebter Auftritte war. Aus der Selbstlebensbeschreibung dieses Künstlers lernen wir den König vom Scheitel bis zur Zehe kennen; man sieht ihn handeln, hört ihn sprechen, sich über seine Hofleute belustigen, im Gefolge seines Hofstaats, seiner Maitressen und eines Schwarmes von Künstlern, die er gern bei ihren Arbeiten besuchte und durch freundliche Lobsprüche und leutselige Manieren mehr als durch glänzende Belohnungen und generöse Bezahlungen anfeuerte. Obgleich Franz wohl wenig gelernt hatte und obschon ihm der Hang zu leichtem Leben angeboren war (wesshalb sein Vater Louis XII. sagte: „Wir arbeiten umsonst, der dicke Junge wird uns Alles verderben"), so liebte er doch die Künste nicht blos wie mancher andre noch für Schönes interessirte Staatsmüssiggänger, sondern als praktischer Kenner und Dilettant im Zeichnen und Malen, wie uns durch Paul Lomazzo versichert wird, was auch Cellini bestätigt. Ja wenn die Gedichte, die man ihm zuschreibt, ächt sind, so war dieser König selbst nicht der letzte Dichter seiner Zeit. Galanterie und Luxus stiegen unter ihm, dem ritterlichsten Könige der Franzosen, einen so hohen Grad, dass tausend Künste und Gewerke, die jenen Interessen dienten, ihre fröhliche Blüte trieben. Das Beispiel des Hofes wirkte zurück auf die Grossen des Reiches. Wie Franz I. in allen Dingen der Feinheit und Eleganz das höchste Vorbild seiner Hofleute war, so ward er es auch im Bauen und Verschönern von Schlössern. Während man den Plan zu Chambord entwarf, Fontainebleau nach neuen Rissen erweiterte, Saint-Germain grandioser ausbaute und dem Louvre einen grössern Umfang gab, bereicherte sich jede Provinz mit irgend einem prächtigen Neubau; es sah aus, als ob die Künste aus Italien in Frankreich eingefallen und sich zu Herrinnen des Landes gemacht hätten. Den Prachtpalästen, welche im Anfange des 16. Jahrh. an die Stelle der gothischen Burgen traten, verblieb zum Glück noch ein gothischer Anflug, denn

---

menghi detto Bagn.), Niccolo Bellini, Louis Dubreuil, Bart. Miniati, Luca Penni (Bruder des Fattore Raffaels) und Michel Samson. Dazu kamen die Stuccatoren Paolo Ponzio Trebati von Bologna und Dominique Barbier von Troyes, welcher letztre von den Italiänern zum *Domenico del Barbieri* gemacht ward. Ferner halfen dem Rosso Maître Claude aus Paris, Maître Laurent le Picard und Maître Simon aus Orleans, denen wahrscheinlich die geschnitzten Ornamente des Plafonds und Getäfels der Gallerie angehören, die gegen die florentinisch manierirten Stuccaturen durch ihren zierlichst ausgeprägten nationalfranzösischen Renaissancegeschmack vortheilhaft abstechen. Laut eines Auszuges aus den leider abhanden gekommenen Baurechnungen Franzens hatte jeder Gypser oder Stuckarbeiter in Fontainebleau 7 Livres tournois Monatslohn. Ein Maler, Nicc. Bellini, erhielt vom Juli bis Nov. 1533 monatlich 20 Livres. Rosso selber bezog für seine Oberaufsicht über die Stuccaturen einen Monatsgehalt von 50 Livres.

*) Empfänglich für alles Schöne und Grosse, war Franz nicht allein ein Bewunderer antiker Kunstdenkmale, sondern auch ein leidenschaftlicher Verehrer klassischer Literatur. Obschon vollauf von Kriegshändeln, galanten Intriken und weitläufigen Plänen aller Art in Anspruch genommen, konnte er keinen Tag ohne die klassischen Heroen- und Göttersänger leben und liess sich bei Tische beständig irgend einen alten Dichter oder Geschichtschreiber vorlesen. Seine Begünstigung der klassischen Studien (er berief z. B. Laskaris nach Paris) erwarb ihm den Ehrennamen eines *Restaurator litterarum*. Noch heute sprechen die auf seine Kosten gedruckten Ausgaben alter Klassiker, die immer auf Mythologie und alte Geschichte bezüglichen Fresken und Ornamentbildnereien seiner Schlossräume für seine tiefe Liebe zum Alterthum.

grade dieser ist es, der jene Renaissancebauten so reizend macht. Es sind Bauten der kritischen Uebergangsperiode, wo der gothische Styl durch freie geistreiche Verarbeitung fremder Elemente sich umzubilden und den neuen Ideen und Bedürfnissen zu genügen strebte; die Gothik feiert hier ihre Vermählung mit der Novantike Italiens, und darin hat man offenbar den eigentlichen Karakter des französischen Renaissancegeschmackes zu suchen, denn später, wo die italischen Bauformen völlige Uebermacht gewannen, verwischte sich dies karakteristische Gepräg und es verflachte sich das französische Bauwesen in karakterlose Nachahmerei. Muster der altfranzösischen Renaissance, der schönen Mischung des Gothischen und Novantiken, sind die Schlösser Blois, Chambord, Chenonceaux und Guillon, die lange vor Ankunft der Italiäner gebaut waren. Auch Fontainebleau, das Haupt- und Lieblingsschloss Franzens, bietet noch manche interessante Belege jener nationalfranzösischen Palastarchitektur. Franz errichtete hier seit 1528 Gebäude von solchem Umfange, dass sie drei grosse hintereinander liegende Höfe umschlossen. In diesen gleichzeitigen Gebäuden herrscht einerseits noch der besagte so anziehende Mischstyl, der durchaus originell erscheint und französ. Meistern angehört, andrerseits aber der mehr an die Antike sich haltende, scheinbar reifere, dafür aber nüchterne und überdies für ein andres als das italische Klima wenig geeignete Baustyl, wie er durch Vignola und Serlio geltend gemacht ward. Eigen ist den Franzensbauten kräftige Einfachheit der Profile und zierliches Verhältniss der Pilaster und übrigen Baugliedder. Sie können nicht leicht mit Bauten seiner Nachfolger verwechselt werden, denn an allen Kapitellen der Gebäude Franzens sind dessen karakteristische Zeichen zu sehen (ein grosses lateinisches *F*, der gekrönte Salamander, Hirsch- und Rehköpfe). In Giebelfeldern erscheint das Lilienwappen mit zwei grossen geblümten und umflammten *F* zu beiden Seiten. Ein grosses geblümtes *F* zwischen Hirschköpfen, welches ausserordentlicherweise mit einer Franziskanerschnur umwunden ist, kommt an den Kapitellen der unter Franz I. (welcher nichts weniger als franziskanisch gesinnt war) ornamentirten äussern Strebepfeiler der alten Saturninkapelle vor. — Ueber die glänzende innere Ausschmückung, welche Franz seinem Lieblingsschlosse verlieh und worin ihm die Nachfolger möglichst nacheiferten, ist bereits im Art. *Fontainebleau* das Nöthige berührt worden. War schon die Berufung Rosso's kein Glück für die französische Kunst, so war dann vollends die Erhebung des Manieristen Primaticcio zum Künstlergeneral in Font. ein wahres Unglück. Die wahrhaft königliche Ausstattung jener Schlossräume mit Kunstwerken aller Art hatte zunächst allerdings zur guten Folge: Erweckung des Kunstsinnes und der Volksthätigkeit, allseitige Belebung der bildenden Künste, die bis dahin in Frankreich nicht in allen ihren Theilen und Verzweigungen angebaut worden waren; aber Franzens Missgriffe in der Wahl der Oberleiter jener umfänglichen und verschiedenartigen Kunstarbeiten brachten den höchst beklagenswerthen, noch heute nicht überwundenen Nachtheil, dass die französische Schule durch das Herbeiströmen fremder Künstler in ihrer naturgemässen Entwicklung zurückgedrängt oder vielmehr übereilt und von dem Wege abgelenkt wurde, auf welchem sie, wenn auch langsamer, doch freier und selbständiger zu eigenthümlicherer Vervollkommnung hätte gelangen können.

Den ganzen prunkhaften Freskoschmuck seines Schlosses überragten an Werth die wenigen Staffeleibilder, welche Franz von den Grossmeistern italischer Malerei besass und in seinem Privatkabinet zu Font. vereinigt hatte. Hier sah man das jetzt im Louvre befindliche berühmteste Frauenbildniss von der Hand Lionardo's da Vinci, wofür Franz 4000 Thaler in Gold (45,000 Franken) bezahlt hatte, nämlich das Bild der reizendschönen Frau des Francesco del Giocondo, welche als Monna (Madonna) Lisa ihrer Zeit in Florenz gefeiert war. Dies Porträt hatte Lionardo für den Gemahl der Schönen gemalt; für den König selbst aber soll er das nächst berühmte, ebenfalls jetzt im Louvre bewahrte Frauenbild gemalt haben, welches unter dem Namen *la belle ferronière* bekannt ist und lange für das Bildniss einer Geliebten Franzens gegolten hat, jetzt aber für das Ebenbild der Lucrezia Crivelli, der Geliebten Lud. Moro's, gehalten wird. (Vergl. Waagens Kunstw. in Engl. u. Paris, III. 423.) — Aus dem Florenzer Markuskloster erhielt Franz (laut Vasari geschenkt) ein Werk des Fra Bartolommeo aus den Jahren 1505—7. Es ist die jetzt im Nationalmuseum zu Paris befindliche Tafel, welche die thronende Maria mit dem Kinde schildert, das sich mit St. Katharinen vermählt. Theilnehmer der Scene sind die Heiligen: Petrus Bartholomäus, Vincenz Ferrerius, Franziskus und Dominikus, welche letztern sich umarmen. — Von Raffael besass Franz mehre Historien, zunächst das mit dem J. 1507 bezeichnete, unter dem Namen *la belle Jardinière* bekannte liebliche Bild der mit den beiden Kindern in einer Landschaft sitzenden jugendlichen Madonna. welche

lange auch *la Vièrge de Fontainebleau* geheissen hat und sich jetzt im Louvre befindet. Auf Franzens Bestellung malte Raffael den bewundernswerthen St. Michael im Moment seines Sieges über den Satan, das in Font. noch von Pater Dan gesehene, jetzt im Pariser Museum befindliche grosse Bild vom Jahr 1517, wonach Nic. Beatrizet, P. Lombardus, N. de Larmessin, E. Rousselet, A. Seraphin, Chatillon, Tardieu u. A. Blätter geliefert haben. Die reiche Belohnung, welche Raffael für dieses Bild vom König empfing, veranlasste ihn für denselben eine grosse heilige Familie zu entwerfen, deren Ausführung er dem Giulio Romano anvertraute. Es ist das vorzüglich schön von Edelinck gestochene Familienbild mit einem blumenstreuenden und einem verehrenden Engel im Pariser Museum, bezeichnet am Mariensaume: *Raphael Urbinas pingebat MDXVIII.* Dies offenbar mit Rücksicht auf Franzens lebhaften Sinn so reich und dramatisch componirte Gemälde der Jesussippe heisst noch heute die heil. Familie Franz des Ersten. (Vasari gedenkt dieses Bildes sehr kurz im Leben des Giulio, bemerkend, dass es derselbe fast allein nach Raffaels Zeichnung ausgeführt habe.) — Von Andrea Vanucchi [*del Sarto*] war in Font. eine Charitas, Mutter mit drei Kindern, welches durchaus tüchtige Bild von nur zu wenig gewählten Formen jetzt in der langen Verderbensgallerie des Louvre aufgestellt und noch immer von kräftiger Farbenwirkung ist. — Als Geschenk des Kardinals Ippolito besass der König das berühmte (jetzt leider verschollene) Bildniss von Seb. del Piombo, das ihm die himmlische Schönheit der Giulia Gonzaga vergegenwärtigte.

Franz ruht neben seinem Vater Louis XII. in der Stiftskirche zu Saint-Denis. Sein Grabdenkmal wurde unter Leitung des Hofbaumeisters Filibert Delorme gearbeitet. (Ueber die Architektur dieses berühmten Grabdenkmals s. den Art. Delorme.) Die Hauptfiguren daran, den König und seine Gemahlin Claudia vorstellend, sind ein ausgezeichnetes Werk des Pariser Bürgers und Steinmetzmeisters Pierre Bontemps. Der Name dieses grossen Künstlers, der hier ein so herrliches Meisterwerk ächtfranzösischer Skulptur hinterlassen hat, ist erst aus dem in neuerer Zeit gefundenen Auszuge aus den Registern der kön. Rechnungskammer (vom 10. Febr. 1558) bekannt geworden, wo die Summen angegeben sind, welche an die am Franzensdenkmale beschäftigten Bildhauer gezahlt wurden. S. die Beschreibung dieses Denkmals im *Musée des monuments français* von Alexandre Lenoir.

Das Früheste der uns bekannten Franzbildnisse bietet sich in der Stanza del Incendio im Vatikan dar, in dem dortigen Wandbilde der Krönung Karls des Grossen durch Leo III., wo Raffael dem Kaiser die Züge des Königs Franz und dem Papste die Züge Leo's X. (in Anspielung auf den Vertrag dieses Papstes mit dem König von Frankreich) geliehen hat. Dies Fresko datirt von 1517. Ein um wenige Jahre späteres Ebenbild Franzens bietet sich uns in dem durch Abbildungen bekannten Basrelief, welches sich zu Rouen im Hofe des alten Hôtel de l'Intendance befand und auf die Zusammenkunft des Königs mit seinem Kollegen Heinrich dem Achten von England bezog. (Scene auf dem Champ d'or bei Calais im Jahre 1520. Vergl. Montfaucon's *Monumens de la monarchie française, tom. IV. pl. XXX. pages* 163—209. Besser in der *Voyage dans l'ancienne France.* Auch bei Agincourt: *Sculpt. table XXXVIII.* 11.) Dieselbe Zusammenkunft ist der Gegenstand eines zu Hamptoncourt befindlichen Gemäldes, welches Holbein zugeschrieben wird, aber für diesen Meister in vielen Theilen zu roh ist. Ebendaselbst ein Bildniss Franzens, das noch weniger Anspruch auf Holbeins Namen hat. (Aehnlich wird es sich mit dem angeblich Holbeinschen Franzporträt in einem Kabinette der Uffizien zu Florenz verhalten.) — Von Tizian sieht man im Louvre ein Bildniss Franzens, das aber wahrscheinlich nicht nach der Natur, sondern nach einem Medaillon und daher im Profil gemalt ist. — Von Franz Clouet (*Maître Janet* von Tours, der um 1540 als Porträtist und Kleinmaler blühte, trifft man noch zu Font. die Bildnisse Franzens und dessen Sohnes Heinrich II. — Ebendaselbst findet man noch Franzensbildnisse in zweien der unter Rosso entstandnen jetzt stark verdorbenen Fresken der Franzensgallerie. Eins dieser Wandbilder stellt nämlich Franz I. als Vertreiber der Unwissenheit in Frankreich dar, und zwar auf handgreiflich allegorische Weise, indem der König im Begriff steht einer Schaar von schlafenden, faulenzenden oder mit verbundenen Augen herumtappenden Männern und Weibern den Tempel des Jupiter zu öffnen. Auf dem andern Gemälde hält der von seinen Feldherren und Räthen umgebene Franz einen Granatapfel, den ihm ein Kind knieend überreicht, womit auf die Wohlfahrt und Stärke des Reichs durch die Einigkeit der Stände gedeutet werden soll. — In ders. Gall. zu Font., wo früher das Kunstkabinet Franzens war, steht jetzt eine Gypsstatue dieses Königs. — Franz zu Pferde, grosses Gemälde in Font., von Louis Charles Aug. Couder. — Die sogen. Restauration der Kunst unter Franz. Der König in der

Dianengallerie zu Font. die von Raffael übersandte heilige Familie in Empfang nehmend. Composition von 31 zeitentsprechend kostümirten Figuren, gemalt von N. le Monnier, gestochen von Jazet. — König Franz und Kaiser Karl V. in der Kirche zu St. Denis, ausgezeichnetes Gemälde von Baron Gros in der Luxemburger Gall. zu Paris, bekannt durch den grossen Stich von Franz Forster. — Der König im Moment, wo er mit seinem Diamant den Vers:

Souvent femme varie,
Bien fol qui s'y fie —

in die Fensterscheibe ritzt und ihn seiner Schwester, der Königin von Navarra zeigt. Schönes Gemälde des Lyoner Meisters Fleury François Richard. — Scenen aus Franzens Leben, am Plafond des Musée Dauphin gemalt von Alexandre Evariste Fragonard. — Franz und seine Geliebte, Oelbild von Teschner in Berlin, ein Werk geübter Kunsttechnik, das uns freilich anfranzöselt, indem uns statt eines innigen Insichseins der Darstellung eine Art Ostentation im Sonntagsputze entgegentritt.

Franz von Assisi, der Erzvater der Franziskaner, geb. 1182 zu Assisi in Umbrien, gest. am 4. Oktober 1225 in seiner Bergsiedelei in den Apenninen. Er hatte in der Taufe den Namen Johannes erhalten und ward erst später Franciscus genannt, weil er bei dem Handelsgeschäfte, wozu er durch den Vater bestimmt worden, als fertiger Sprecher des Französischen genützt hatte. Als sanfter, gefälliger, liberaler Jüngling genoss er die Freuden der Welt, bis ihn jener Traum umstimmte, in welchem er eine Menge mit dem Kreuze bezeichneter Waffen sah und den Zuruf vernahm, dass diese Waffen für ihn und seine Freunde bestimmt seien. Infolge dieses Traumes nahm er in Apulien Kriegsdienste, aber da belehrte ihn ein zweiter Traum, dass der Himmel ihn nicht zum weltlichen, sondern zum geistlichen Streiter erkoren habe. Sofort nun veräusserte Franz all sein Besitzthum, vertheilte seine Baarschaft unter die Armen, vertauschte sein Weltkleid mit der weltentsagenden Kutte nnd gürtete seine Hüften mit einem Knotenstrick, der zugleich das Instrument für seine Selbstgeisselung abgab. Bald fanden sich mehre Gleichgesinnte um ihn, und bereits 1210 war Franzens Kuttengesellschaft zu jenem neuen Mönchsorden gediehen, der durch Papst Innocenz III. seine Bestätigung erhielt. Um 1220 unternahm Franz eine Wallfahrt nach Palästina; nach der Heimkehr aber zog er sich als Eremit in die Apenninen zurück. Hier erblickte er in höchster Verzückung den Gekreuzigten mit Serafflügeln, dessen Wundenmale im Visionsfieber sich an ihm abdrückten. Von dieser Erscheinung des Heilands als Seraf erhielt Franz den Beinamen Seraphicus, sowie auch sein Orden daher „der serafische" und der gelehrteste Franziskaner (Johannes Bonaventura) der „Doctor Seraphicus" heisst. Für keinen Heiligen hat die Begeistrung der Gläubigen eine solche Höhe erstiegen wie für den Heiligen von Assisi. Das Mittelalter betrachtete ihn als den zweiten Engel der Offenbarung. Ihm ist die für die Geschichte der germanischen Kunstperiode Italiens hochwichtige Doppelkirche zu Assisi geweiht, deren unterer Bau die Grabstätte des „San Francesco" ist.

Merkzeichen dieses Heiligen sind: die fünf Wundmale am Körper, das geflügelte Crucifix als Himmelserscheinung vor ihm, die Erdkugel zu Füssen oder unter dem Fusse (Symbol der Weltverachtung), die Lilie in der Hand, der Todtenkopf auf einem Buche. Manche Darstellungen zeigen auch einen sechsflüglichen Seraf am Crucifixe, von welchem fünf Stralen nach den Händen, Füssen und der Seite des Heiligen gehen, was sich auf die Vision bezieht, welche der Verleihung der Wundmale (Stigmata) vorausging. Ferner wird Franz von Assisi dargestellt: vor dem Sultan (ohne Erfolg) predigend, auch ein stürzendes Gebäude (den Lateran) mit der Hand aufhaltend, endlich auf einem feurigen Wagen gen Himmel fahrend.

Von den unzähligen Kunstwerken, die den assisischen Franziskus und seine Legende verbildlichen, heben wir nur die von folgenden Meistern hervor. Von Giotto († 1336): die „Verklärung des Heiligen", in einem Dreieckfelde des Kreuzgewölbes der Unterkirche zu Assisi gemalt. Man sieht da den Heiligen im goldgewebten Diakonenkleide (denn er war Diakon geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe angenommen) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz und Ordensregel in den Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik die Ehre des Verklärten verkünden. In den übrigen Gewölbfeldern jener Unterkirche hat Giotto die „drei Gelübde des Franziskanerordens" dargestellt. Am untern Theile der Wände der Oberkirche schildern die Malereien das „Leben der Heiligen"; einige dieser Fresken (von der Scene an, wo Franz beim Hauptmanne von Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach Assisi) werden nicht ohne Wahrschein-

lichkeit dem Giotto zugeschrieben, obschon diese Annahme bedeutenden Widerspruch erfahren hat. Unzweifelhaft dagegen sind von Giottischer Hand die Darstellungen aus der Franziskuslegende auf dreizehn kleinen Tafeln, welche einst die Schränke der Sakristei von Santa Croce zu Florenz schmückten und die Gegenbilder zu 13 Darstellungen aus dem Leben Jesu abgaben. (Diese 26 Täfelchen sind jetzt zerstreut, 20 kamen in die Gall. der Florentiner Akademie, 4 in Privatsammlungen und 2 ins Berliner Museum.) Der Inhalt der Franziskusbilder ist folgender: 1) der junge Frömmling entkleidet sich in Gegenwart des Bischofs und gibt seinem Vater die Weltkleider zurück; 2) das Kristkind erscheint dem Heiligen in der Weihnacht; 3) Franz hält das stürzende Gebäude des Lateran (Traumbild des Papstes); 4) Franz kniet vor dem Papste, dem er die Grundsätze seines Ordens übergibt; 5) Franz vertheidigt die Ordensregeln; 6) Fr. predigt vor dem Sultan; 7) Fr. fährt auf einem Feuerwagen empor; 8) Fr. empfängt die Wundenmale; 9) Fr. thut ein Wunder [auf diesem in Berlin befindlichen Bilde stürzt rechts ein Knabe aus der Florentinischen Familie Spini aus dem Fenster; derselbe Knabe im Todtenhemde, mit blutigem Kopfe daliegend, wird von den Seinigen betrauert; dann bringen der wiedererweckte Knabe und seine Mutter dem infolge des Gebets zweier anwesender Franziskaner herabschwebenden Heiligen, welcher Erstern durch seinen Segen belebt hat, ihren Dank dar]; 10) Franz erscheint den versammelten Ordensbrüdern; 11) Franzens abermalige Erscheinung bei den Brüdern, die diesmal vor Entsetzen zu Boden stürzen; 12) die Kritik in Gestalt eines Frommen untersucht an der auf dem Katafalke ausgestellten Franziskusleiche die wunderbewirkten Wundenmale; 13) ein Judas unter den Franziskusgefährten erhängt sich. Alle diese Bilder sind in Tempera auf Goldgrund gemalt; jedes Täflein 1 F. 1¼ Z. hoch, 10½ Z., auch 11½ Z. breit. — Von Gentile da Fabriano († nach 1440): St. Franz die Wundenmale empfangend, Gemälde in der Casa Buffera zu Fabriano. — Melozzo da Forli († 1494): der Heilige wie er die Stigmata empfängt, ein schönes Täfelchen an einem guterhaltnen Altarwerke in der Franzenskirche oder Chiesa de' Zoccolanti zu Matelica bei Fabriano. — Von Dom. Ghirlandajo († 1495): vier Fresken aus der Franzgeschichte in der Kapelle Sassetti in Sta. Trinità zu Florenz, darunter das Schönste den „Tod des Heiligen" schildert. Dies ist eine der wenigen Darstellungen von Ghirlandajo, welche völlig historischen Karakter tragen. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät der Einzelgestalten, der männlich edle Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Fresko zu einem der mustergiltigsten Werke der ganzen neuern Malerei. [Gestochen durch Lasinio.] — Von Benedetto da Majano († 1498): Franzische Lebensscenen in Basreliefs an der weissen Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz. Man sieht da wie Papst Honorius die Regeln des Heiligen bestätigt; wie Franz vor dem Sultan sich erbietet durchs Feuer zu gehen; wie er die Wundenmale erhält; den Martertod von fünf Brüdern seines Ordens; Franzens Tod und die Klage darüber. — Vom Peruginisten Eusebio di San Giorgio: das herrliche Wundmalfresko vom Jahre 1507 im Kreuzgange von San Damiano zu Assisi. — Von Kaspar Rosenthaler († 1514): die Zeichnungen der schönen Holzschnitte in folgendem ausserordentlich seltenen Buche: *Die Legend des heyligen vatters Francisci. Nach der Beschreybung des Engelischen Lerers Bonaventura.* Unten das Bild des knieenden Assisers. Am Schlusse heisst es: *Gedruckt und vollendet in der kayserlichen Stat Nüremberg durch Hieronymum Höltzel. In verlegung des Erbern Caspar Rosentaler yetzundt wonhafft zu Schwatz. Am Sybendten tag des Monats Aprilis. Nach Christi unsers herren gepurt. Tausent Fünffhundert, undt im zwelfften Jare.* Die Schrift ist in Quart gedruckt, besteht aus 26½ Bogen und ist mit folgenden sehr geistreich und mit sicherer Hand geschnittnen Bildern verziert: 1) Stigmatisirung des heil. Franz in einer Gebirgslandschaft mit Gebäuden, unten links das Holzschnittdatum 1511, Höhe des Bildes 5 Zoll, Breite 4 Zoll altfranzös. Maas; 2) der Heilige als Haupt seines Ordens, in ganzer Gestalt mit dem Crucifix im Arme, Höhe des Bildes 5 Zoll 6 Lin., Br. 4 Zoll; 3) der Knabe Franz als Heiliger erkannt und geehrt, Höhe des Bildes 3 Z., Br. 3 Z. 9 L. [von welcher Grösse auch alle die folgenden Blätter sind, wo ein andres Maas nicht angegeben wird]; 4) Franz im Bette liegend; 5) derselbe einen Kranken umfassend; 6) ders. gewundmalt; 7) ders. bei Armen; 8) ders. in Verehrung des Kreuzbildes; 9) ders. vor dem Bischofe; 10) unter den Räubern; 11) als Handlanger; 12) die unnöthigen Kleider ablegend; 13) mit dem Kreuze und dem Drachen bei Assisi; 14) wie ihm der Heiland erscheint; 15) wie er sieben Brüder in seine Ordensgesellschaft aufnimmt; 16) wie er den grossen Baum niederbeugt; 17) beim Papste; 18) im Feuerwagen; 19) Austheilung der Ordensregeln; 20) das Schwerterkreuz über Brust und Arme; 21) der segnende Franz bei der Predigt im Kapitelhause; 22) ans Kreuz

geheftet; 23) in Teufelsversuchung; 24) in Krankheit, wo ein Engel ihm die Schmerzen wegharfenirt; 25) als Missethäter in Demuth; 26) durch Gebet den Teufel stürzend; 27) bei der teufelbesessenen Stadt Arrezzo; 28) von Teufeln geplagt; 29) als armer Pilgrim; 30) das Gleichniss von der Satansschlange im Geldbeutel; 31) in Begegnung dreier armer Jungfern; 32) wie Franz den Armen tränkt; 33) wie dem Heiligen die Thiere zulaufen; 34) wie ihm die Vögel zufliegen; 35) wie er sich die Marter des Heilands ersehnt; 36) wie er vor dem Sultan das Feuer anzündet; 37) als Gekreuzigter in der Einöde; 38) die Krippenfeier; 39) Franz als Weissager; 40) als Prediger auf dem Schiffe; 41) als Thierarzt; 42) als Arzt eines erfrorenen Armen; 43) Franzens Geduld im Sterben, mit dem Holzschnittdatum 1511; 44) Fr. auf dem Sterbelager, Höhe des Bildes 5 Zoll 6 Lin., Br. 4 Z. 3 L.; 45) das Wunder seines Blutes bei Heilung des kranken Papstes Gregor IX.; 46) die wundersame Heilung des vom Räuber Verwundeten; 47) das Wunder der Wiedererweckung; 48) das Wunder der Blindenheilung; 49) das Blindenwunder bei der Messe; 50) das Wunder am Taubstummen, mit dem Bilddatum 1512 und dem Worte „Amen“; endlich 51) das Rosenwunder bei der Kirche Sta. Maria degli Angeli bei Assisi, Ablassbild mit dem Datum 1511, hoch 5 Zoll 6 Lin., breit 4 Zoll 3 Lin. [Sechs Blätter kommen in Wiederholungen vor, sodass 57 Bl. herauskommen. Ob nur die Zeichnungen, nicht auch die Schnitte, von Meister Rosenthaler herrühren, ist eine noch zu beantwortende Frage. Rosenthaler war ein Nürnberger Maler aus Wolgemuts Schule und könnte das Holzschneiden bei seinem Meister mitgelernt haben. Josef Heller nimmt die drei Möglichkeiten an, dass die Schnitte entweder vom Maler selbst oder von Hieronymus Hölzel oder einem andern aus der Schule von Springinklee hervorgegangnen Nürnbergischen Formschneider herrühren.] — Von Mazzolino da Ferrara († um 1530): Franziskus das Kristkind anbetend, Gemälde in der Nationalgallerie zu London. — Von Francesco Francia († 1535), wenigstens ihm zugeschrieben: die „Vermählung des Heiligen mit der Armuth“, ein aus dem Bologneser Palazzo Paleotti stammendes, jetzt bei Fräulein Emilie v. Waldenburg zu Berlin befindliches Bild. — Von Andrea Schiavone († 1582): Franz in Verzückung vor seiner Klause, Bild in der Dresdner Gall. — Von Girolamo Muziano († 1592): der knieende Fr. vor dem Crucifix, Gemälde im Dresdner Museum, und eine grossartige Landschaft mit dem Heiligen im Moment der Wundmalenempfängniss, bekannt durch den Stich von Cornelius Cort. — Von Agostino Caracci († um 1602): der Heilige auf dem Berge Alverno knieend und mit ausgestreckten Armen die Stigmata empfangend, rückwärts ein Ordensbruder auf der Erde ruhend, hinten düstere Landschaft, Gemälde von 6 F. 7 Z. Höhe und 4 F. 6 Z. Breite im Wiener Belvedere; der Gürtel des Heiligen, herrliches Blatt [Stich des Malers] aus dem J. 1586, gut kopirt durch Kartarus. — Von Annibale Caracci († 1609): der Verzückte in den Armen eines Engels, rückwärts ein Ordensgefährte und dunkle Landschaft, Bildchen auf Stein in der Wiener Gallerie; Franziskus, welchem St. Peter und Paul erscheinen, bekannt durch ein von Paolo Fidanza geistvoll radirtes Blatt in gr. 8. — Von Fr. Vanni († 1609): der Heilige in Entzückung über die himmlische Harmonie, meisterhaft gestochen durch Agostino Caracci 1595. — Von Cardida Cigoli († 1613): St. Franz in Beschaulichkeit, Bild im Pittipalaste [das beste Exemplar der vielen von diesem Meister gemalten Franze], gestochen durch Bénoit Louis Henriquez. — Von Lodovico Caracci († 1619): der Heilige im Gebet, lebhaft im Gefühle und von grosser Kraft und Klarheit der Farbe; derselbe in tiefer Betrachtung über einen Todtenkopf, vor ihm liegend ein Kreuz und ein Rosenkranz, in der Staatsgallerie zu Wien. — Von Sciaminossi († um 1620): eine Bilderreihe aus dem Franziskusleben auf einem grossen, höchst selten vorkommenden Kupferblatte, welches die Stigmatisirung zum Mittelbild hat, an das sich die übrigen Scenen in elf kleinern Bildern anschliessen, die dann von noch kleinern Bildern (sechzehn Märtyrern und Seligen des Franziskanerordens) umrahmt werden, mit der Adresse des Kupferdruckers Matthäus Florinus; ferner drei einzelne Stichblätter, worunter das kleinste den Verzückten mit dem geigenden Engel, das grössere den Verzückten mit zwei Hilfsengeln, und das grösste den Heiligen als Prediger vor dem Volke darstellt. Letztes ist 11 Zoll 8 Lin. hoch, 8 Zoll 6 Lin. breit, trägt die volle Bezeichnung „*Raphael Schiaminossius a Burgo S. S. Inventor F.*“ und hat in den ersten Drucken die Adresse Orlandi's mit dem Datum 1602, in den zweiten Drucken die Adresse des Ant. Caranzanus mit der Jahrzahl 1604, in den dritten aber die von Giacomo Rossi zu Rom. — Von Jacopo Ligozzi († 1627): die Besprechung der Ordenstifter Franz und Dominikus, Lünettengemälde im Kloster Ognisanti zu Florenz. — Vom Frate Archangelo da Messina: die Zeichnungen von 22 Ansichten des heiligen Berges della Vernia, wovon sieben durch Sciaminossi, die übrigen durch einen Ungenannten gestochen wurden. In dieser Blätterfolge, welche mit be-

sonders gedruckter Beschreibung erschien, sehen wir z. B. die Bergstelle, wo Franz bei seiner Ankunft von einem Vögelzuge empfangen ward, dann die, von wo der Satan den Heiligen niederstürzen wollte, ferner die Buche, auf welcher die heilige Jungfrau die zu den Stigmen Wallfahrenden segnet [eins der schönsten aber seltensten Blätter der ganzen Ansichtenfolge, mit Sciaminossi's Stecherzeichen]; auch sehen wir den Felsen, wo Lupo, der grosse Räuber, von Franz bekehrt ward; den

(*Nach dem Bilde von Lod. Caracci im Museum des Kapitols.*)

Platz, wo jetzt die Bergkirche steht, mit zweien Mönchen vorn, die über die Baustelle streiten; die Gebirgsstelle, wo Franz die Stigmen bekam, und den Bergtheil, der das Bett oder das Oratorium des heil. Assisers genannt wird. — Von P. P. Rubens († 1640): Franz in Entzückung, schönes Bild in der Pommersfelder Gall.; die Communion des sterbenden Franz, im Antwerpener Museum. Letztes Bild ist 1619 gemalt, nicht ohne Anklänge an die Communion des Hieronymus von Agostino Caracci.

Es zeigt Rubens sowol von der günstigsten als von der ungünstigsten Seite; der halbnackte Franz zumal ist sehr hässlich und dabei doch so tief andächtig und so herrlich gemalt wie wenige Figuren des Rubens. Im Brüsseler Museum ein heil. Franz, der mit höchstem Eifer den Erdball vor Kristi Zorne schützt. — Von A. van Dyck († 1641): Franciscus Seraphicus in einer Höhle sitzend, mit Crucifix in der Linken und Todtenkopf in der Rechten; in Verzückung über die Musik eines über ihm lautespielenden Engels, Gemälde in der Staatsgallerie zu Wien. — Von Domenichino († 1641): Halbfigur des heil. Franz mit gekreuzten Armen, in der Sammlung Zambeccari zu Bologna, meisterhändig gestochen von Rosaspina. — Von Guido Reni († 1642): St. Franz in der Einöde, schön gestochen durch Farjat. — Von Feliciano da Messina: St. Franz bei den Mönchen, schätzbares Bild im Messiner Kapuzinerkloster. — Von Geraert Seghers († 1651): die Entzückung des Heiligen, ein in Cigoli's Weise gemaltes Bild im Louvre (wol dasselbe, wonach Lukas Vorsterman gestochen); der Tod des Heiligen, wobei drei Engel, deren einer die Violine spielt (bekannt durch Vorstermans schönes Blatt); ein knieender Franz, dem die Marie erscheint, gestochen durch Schelte Adams Bolswert, und eine andre Darstellung der Marienerscheinung, gestochen durch Paul Pontius. — Von Thomas Willebort († 1656): Marie mit dem Kinde, welches den Heiligen liebkost, ein in den edeln Köpfen lebhaft an Gerhard Seghers erinnerndes, doch im Schattenton schweres Bild, das man im 2. Saale des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg antrifft. — Von Spagnoletto († 1656): der büssende, mit blosem Leibe auf Dornen liegende Franziskus, dem ein Engel erscheint, Gemälde mit ganzen lebensgrossen Gestalten im Staatsmuseum zu Dresden. — Von Francisco Zurbaran († 1662): der Heilige in Verzückung, ein äusserst kräftiges Bild in der Augsburger Gallerie; Franz mit dem Todtenkopfe, in der Münchner Pinakothek. — Von Paul Rembrandt († 1674): mehre Franzbilder, eins z. B. im Nationalmuseum zu Paris, vorzüglich gestochen durch Heinrich Guttenberg, und ein andres in der Kopenhagener Gallerie; sodann eine Malerradirung, welche den knieenden Heiligen vor einem zwischen zwei grossen Bäumen errichteten Kreuzbilde zeigt. — Von Abr. Diepenbeck († 1675): der stehende Heilige, bekannt durch den schönen Stich von Michael Natalis mit der Beischrift *Christo confixus sum cruci etc.* — Von Gerhard Dow († 1680): ein Franzbild in der Sammlung zu Sanssouci, gestochen durch Andreas Ludwig Krüger. Der Composition dieses Gemäldes ähnelt sehr eine mit demselben Meisternamen bezeichnete schwarze Kreidezeichnung in der Samml. des Kunsthändlers Weigel zu Leipzig. Man sieht da den sitzenden, im Buche lesenden Heiligen mit dem Kreuz in den gefalteten Händen; vor ihm eine Sanduhr, neben ihm ein Fässchen und ein Korb. Er sitzt an einem dürren Baumstamme vor einem Bogengewölbe, und wird von niederfallenden Lichtstralen getroffen. Die Höhe dieser Zeichnung beträgt 11 Zoll, die Breite 9 Zoll 8 Lin. — Von Murillo († 1682): Franz in höchster Ekstase, der heil. Jungfrau die Wunderrosen darbietend, Gemälde im Madrider Museo; der Heilige einen Lahmen heilend, in der Münchner Pinakothek. — Von Claude Mellan († 1688): Franz in der Wüste knieend vor dem Kreuze, ausgezeichneter Malerstich aus dem J. 1637 oder 38. — Von Claudio Coello († 1693): die Gottesangst und Todesfurcht des Heiligen, Gemälde in der spanischen Gall. des Louvre. — Von Pierre Mignard († 1695): ein sehr vollendetes, kräftig gemaltes Bild des Heiligen mit karakteristisch schönem Kopfe, im Strassburger Museum. — Von Maratti († 1713): mehre Franzbilder, gestochen durch J. C. Mallia [der Tod des Heiligen], William Ryland [Zeichnungsstich einer Franzfigur, 1764], Th. Verkruys [Fr. in der Felshöhle knieend] und A. van Westerhout [Franziskus und der Apostel Jakobus zu den Füssen Mariens]. — Von Ulrich Glantschnigg († 1722): die Wundmalgeschichte, vorzügliches Hochaltarbild aus dem J. 1712 in der Franziskanerkirche zu Botzen. — Von Johann Kupetzky († 1740): ein grosses Bild des Heiligen, tüchtig naturalistisch gemalt, im Berliner Museum. — Von Fr. Trevisano († 1746): der Heilige in Entzückung, sitzend und an einen Felsen gelehnt; vor ihm auf einer Wolke ein geigender Engel; im Hintergrunde der betend sitzende Gefährte. Gemälde im Dresdner Museum. — Von Fr. Solimena († 1747): der Verzückte vor seiner Klause; neben ihm ein sitzender Geigengel; vor ihm ein knieender Betengel; im Hintergrunde eine von Kindengeln umschwebte Glorie. Bild im Dresdner Museum. — Von Pierre Lacroix (geb. 1783): die Predigt des heil. Franz, neun Fuss hohes Altarbild in der Kirche zu Valence. — Von Robert Langer (geb. 1783): Altargemälde mit dem Assiser in der Münchener Franziskanerkirche. — Von Overbeck (geb. 1789): die Indulgenz des h. Franziskus oder das „Rosenwunder", berühmtes Fresko auf der Vorderwand der kleinen Portiunculakapelle in der Engelkirche bei Assisi. Alle schönen Eigenschaften und die ideelle Reinheit des Overbeckschen Styles finden sich in diesem vortrefflichen

Werke wieder, das an die interessanteste Epoche in der Kunstentwicklung des Landes Umbrien erinnert, in welchem es eins der bedeutsamsten Monumente schmückt. — Von Josef Führich (geb. 1800): Bild des Assisers in der Kirche zu Raspenau in der Herrschaft Friedland. — Von Ed. Steinle (geb. 1810): die „Krippenfeier des Heiligen", eine treffliche Composition voll innigen Gefühls, bekannt durch die sehr zarte Steinzeichnung von H. Knauth in München. Wir sehen eine kleine Felshöhle, in der sich ein Bild der Heilandsgeburt befindet; der Saum der Höhle ist mit Lampen besteckt; davor ein Altar mit Priester und Chorknaben; knieende Mönche auf der einen, Franziskus auf der andern Seite. Dieser lädt die nahenden Gruppen der Landleute, Männer, Frauen und Kinder, zur Verehrung des heiligen Bildes ein. Ueber ihm, im Gezweig eines Baumes, musicirende Englein. — Von Lefèvre ein auf der Lyoner Ausstellung 1847 — 48 gesehenes Bild: die Anbetung der Wundmale des Heiligen. Einfache, verständige Composition, tüchtig gezeichnete karakteristische Köpfe, darunter der einer alten neben Franzens Sterbebett knieenden Nonne sich besonders hervorhebt. Dagegen schlechte monotone Färbung; Gesicht, Hände und Füsse der lebenden Mönche und Nonnen ganz so leichenfarbig wie die des todten Heiligen.

Franz Borgia, ein Heiliger aus der berüchtigten Familie B., gestorben 1572. Dieser Mann war spanischer Grande und Herzog, trat aber unter die Loyoliten und starb als Kardinal-Jesuit. Die Darsteller geben ihm daher Fürstenhut oder Krone und Kardinalshut. In einer grossen Waldlandschaft, welche Jakob von Artois gemalt hat, sieht man den h. Jesuiten auf seiner Wanderung mit einem Gefährten auf die Knie sinken vor einer Monstranz, die zur Linken auf dem Altare einer zwischen Bäumen liegenden Kapelle steht. Die Gestalten von Gerh. Seghers eingemalt. Ein über sieben Fuss hohes und über vierzehn Fuss breites Bild in der Staatsgallerie zu Wien. — Die Figur dieses Heiligen von Karl Screta, wonach es einen grossen Stich von G. de Gros gibt. — Der Heilige im Moment, wo er Kirchenwürden zurückweist, Bild von Lazaro Baldi, gestochen durch Barthel Kilian.

Franz I. von Medici. Bildniss desselben von dem Pontormisten Angiolo Bronzino im Pittipalast zu Florenz.

Franz von Paula, der Heilige und Stifter des Minimenordens, gest. am 2. April 1507, ist kenntlich an dem Worte „Charitas" in einer Glorie. Oft zeigen ihn auch die Bilder als Meerfahrer auf seinem ausgebreiteten Mantel, auf dem er einst in Ermangelung von Schiffsgelegenheit nach Sizilien übergefahren sein soll. Gemälde von Antonio Cavallucci in der Santa Casa zu Loretto. Die Beerdigung des H., Gemälde von Francisco Fernandez (Schüler Carducho's) im Vittoriakloster zu Madrid. Der H. in der Wüste, Bild von Murillo, gestochen durch M. Ardell. Der H. knieend, wie ihm die Marie erscheint, Bild von Rubens, bekannt durch das höchst geistreiche Blatt von C. Visscher, — und der H. von Pestkranken angefleht, Gemälde desselben Meisters in der Münchner Pinakothek, nach welcher Darstellung ein Stich mit Gillis Collaerts Adresse vorhanden ist. Der H. ein todtes Kind erweckend, Bild von *Bonaventura Lamberti* in S. Spirito de' Napolitani, vorzüglich gestochen durch Jakob Frey.

Franz Regis, der Heilige, dargestellt in einem 12 Fuss hohen Steinbilde von *Camillo Rusconi*, aufgestellt in der Kapuzinerkirche zu Rom. (Gestochen durch N. Guttierez.)

Franz von Sales, der Heilige, gest. 29. Jan. 1622, war Bischof von Gent und erhält daher in den Darstellungen die Insignien seiner Würde. Was ihn von andern heiligen Bischöfen unterscheidet, ist das Kreuz nebst dem mit einer Dornenkrone umwundnen durchbohrten Herzen in einer Glorie über ihm. Von Maratti ein sehr durchdachtes Bild des H. bei den Filippinern zu Forli. Eine Darstellung des Heiligen, wie ihm Engel erscheinen, hat C. Visscher nach Maratti gestochen. Bischof Franz, Zeichnung und Stich von *Gregor Huret.* Franciscus Salesius die Krone der Seligkeit empfangend, Gemälde von *Albrecht* in der Damenstiftskirche zu München. Statue des H. von Adamo Tadolini in der Peterskirche zu Rom, 1841 ausgeführt, eine Gestalt voll Würde und ruhiger Haltung.

Franz Seraphicus, s. Franz von Assisi.

Franz von Sickingen. — Ein romantisches Idealbild dieses Edelsten unter den „letzten Rittern" hat Albrecht Dürer in seinem berühmten Stichblatte vom J. 1513 geschaffen. Vergl. den Art. „Dürer", B. III. S. 183. — Eine unter dem ritterlichen Kaiser Max geprägte Schaumünze zeigt auf der Vorderseite das Brustbild des geharnischten Kaisers mit Schwert und Zepter, auf der Rückseite aber den sitzenden Kaiser, vor welchem der Sickinger kniet, der an ihn die beistehenden Worte richtet: *Armis Mercurium si non praeponas, maxime Caesar, semper eris victor faustaque*

regna tenens. Voransteht Sickingens Chiffre *F. V. S.* Diese 7⅞ Loth wiegende Schaumünze datirt aus dem J. 1518. Ex. im Wiener Münzkabinet.

Franz Solanus, ein wenig in Abbildern vorkommender Heiliger, der bekehrte Heiden (Indianer) neben sich hat.

Franz I. von Urbino, *Francesco Maria della Rovere*. Bildniss desselben von Raffael, der den jungen Herzog in seiner *Scuola d'Atene* (dem dritten Fresko der Stanza della Segnatura im Vatikan) neben andern Zeitgenossen verewigte. Man erkennt ihn dort in dem stehenden Jünglinge mit weissem goldverbrämten Gewande. Ein Oelbildniss des Herzogs hat man von Baroccio (in der Florentiner Tribune).

Franz Xaver, Erzjesuit und unermüdlicher Heidenbekehrer in Ostindien, von wo er bis nach Japan vordrang. Dieser Loyolit starb 1552, vier Jahre vor Ignatius. Die Darstellungen zeigen ihn mit dem Kreuz in der Hand, mit dem *JHS* in Stralen auf der Brust und zuweilen mit Hindu's (Indiern) zur Seite. Von Rubens: der H. in Japan das Evangelium predigend und einen Japanesen vom Tode erweckend, ein 17 Fuss hohes, über 12 Fuss breites Altargemälde mit 45 überlebensgrossen Figuren, in der Staatsgallerie zu Wien; die auf Holz gemalte Skizze dazu (3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit) in ders. Gall. Dieses freilich überfüllte, aber in der dramatischen Entwicklung des Vorganges, in der tribunenartigen Gesammtanordnung und in der Würde, Ruhe und Feierlichkeit der zumeist hervorgehobenen Heiligengestalt sehr bedeutsame Bild ist bekannt durch den Stich von Corn. Marinus. Ausserdem kennt man von Rubens dens. Heiligen vor einem Crucifix stehend, gestochen von Schelte Adams Bolswert. — Von Reni († 1642): der Tod des Heiligen, vorzüglich gestochen durch Jakob Frey 1743. — Vom Genueser Batt. Gaulli (geb. 1639): der sterbende Fr. Xaver, gestochen durch Ben. Farjat. — Von dem Mignardisten Jerôme Sourlay (blühend 1660): der Heilige, wie er angesichts der heidnischen Völker in seiner Betrachtung des Kreuzes verzückt wird, gross und schön gestochen von Edelinck. (Den Stechernamen trägt dies Blatt nur in den ersten Drucken; die spätern haben die Adresse von Poilly und das Wappen eines obscuren Herzogs.) — Vom böhmischen Renisten Screta († 1674): der Heilige als Verkünder der katholischen Lehre, gestochen durch W. Kilian. — Von Ciro Ferri († 1689): Fr. Xaver den Herrgott bittend um das Ende der Pest, schönes Gemälde in Neapel, gestochen durch François de Louvemont. — Vom Brüsseler Robert le Longe (*Roberto Fiamingho*, † in Piacenza 1709): der Heilige sein Leben aushauchend, wobei ihn Engel unterstützen, ein durch schöne Mischung von Zartheit und Stärke sich empfehlendes Bild im Piacenzer Dome. — Von Maratti ein geschätztes Gemälde in der Kirche del Gesù zu Rom. — Vom Ollmützer Anton Freindt: ein Stichbild des Heiligen in dem 1669 gedruckten Werke: *Flores Indici seu documenta ex epistolis S. Francisci Xaverii.* — Von Paul de Matteis († 1728): die Kuppelfresken der Chiesa del Gesù nuovo zu Neapel (durch Abtragung der Kuppel verschwunden). Sie stellten den heil. Ignatz und den heil. Franz Xaver als Bekämpfer der Abgötterei, der Ketzerei und des Islam dar. Die Compositionen sind durch drei grosse Blätter von Franz Aquila conservirt worden. — Von Ed. Steinle in Frankfurt: ganze Figur des Heiligen, gestochen durch F. Ludy (unter den vom Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder herausgegebnen Blättchen).

Franziskaner, *Fratres minores*, Minoriten. Der Orden (nächst dem der Dominikaner der bedeutendste und einflussreichste Bettelorden) gestiftet durch Franz von Assisi, bestätigt 1210 von Innocenz III. Minder stolz und streng als die Dominikaner, wussten sich die Franziskaner mit einer oft ins Gemeine und Niedrige ausartenden

Vertraulichkeit die Liebe des Volks zu gewinnen, und ihre Klöster gelangten durch die einträgliche Bettelei bald zu so grossen Reichthümern, dass für sie der Spottname „Nullbrüder“, den sie bei den Deutschen davongetragen, seine volle Bedeutung verlor. Ihr Stammkloster lag bei der Marienkirche zu Portiuncula, woher der ungeheure Schätze einbringende Portiuncula-Ablass seine Benennung hat. Diesen Ablass bestätigte Honorius III. dem Orden durch eine Bulla vom J. 1222, welche Jedem, der in der Portiunkelkapelle seine Andacht verrichtete, völlige Sündenvergebung verhiess. Noch heute wird das Portiunkelfest gefeiert (2. August).

Die Ordenstracht besteht in einem Rocke von braunem (früher grauem) Zeuge, mit einem weissen, dicken, knotigen Gürtelstrick; darüber eine grosse, vorn und hinten etwas zugespitzte Mozetta, an welche hinten die runde kurze Kapuze angenäht ist. Auf Reisen (Bettelmärschen) tragen die kollektirenden Brüder einen braunen Mantel und Hut.

Die Hauptheiligen des Franziskanerordens oder serafischen Ordens sind der Heilige von Assisi (Franz der Serafische) und St. Anton von Padua, beide die populärsten Heiligen Italiens. Nach ihnen kommen: der Bischof und Kirchenlehrer Johannes Bonaventura (der *Doctor Seraphicus*, † 1274, einer der berühmtesten Franziskaner), Konrad von Piacenza († 1351 als Eremit in Sicilien), Bernhard von Siena (*Bernardino da Siena*, ein feuriger Prediger gegen die Weltlust, † 1441), Johannes Capistranus (Kreuzprediger gegen die Türken, Träger der Kreuzfahne vor dem Heere des Ungarkönigs Johann Corvinus, † 1456), Johannes de Deo (der Stifter des Ordens der barmherzigen Brüder, † 1550), Peter von Alcantara (der strenge Büsser, † 1562) und Salvator von Horta (der auf glühenden Kohlen spazirte, † 1567).

Affiliirt sind den Franziskanern die Damianistinnen oder Klarissinnen sammt dem Abzweige der „Urbanistinnen.“ Heilige Franziskanerinnen sind: St. Elisabeth von Ungarn und Thüringen († 1231), St. Clara (die erste Priorin dieses Nonnenordens, † 1253), St. Margaretha von Cortona († 1297) und St. Katharina von Bologna († 1463). Vergl. den Art. über die Klarissinnen.

Kunstwerke. — *Die drei Gelübde des Franziskanerordens*, Freskodarstellungen von Giotto in den Gewölbfeldern der Unterkirche San Francesco zu Assisi. Das „Gelübde der Armuth“ nach der Allegorie in Dante's Paradiso (Canto XI. V. 58 ff.). Die Armuth erscheint hier als ein Weib, welches durch den Heiland mit dem heil. Franziskus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vorgrunde spotten ihrer; seitwärts stehen Engelgruppen als Zeugen der heiligen Handlung. Links führt ein Engel einen Jüngling herbei, der dem Beispiele des Heiligen folgend einem Armen sein Gewand verschenkt. Rechts stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel zur Nachfolge Francisci eingeladen werden, aber trotzig sich abwenden. Das „Gelübde der Keuschheit“, wie es scheint nach eigner Idee von Giotto versinnbildet. Jungfrau Keuschheit sitzt in einer von Mauern und Zinnen umgebenen Veste und empfängt die Verehrung der Engel. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franz herangeführt, während auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die als Eremitin erscheinende Busse verjagt werden. Das „Gelübde des Gehorsams“, eine minder klare Darstellung, die sich in willkürliche Symbolik verliert. An diese Darstellungen der Ordensgelübde schliesst sich die Verherrlichung des Ordensstifters an (vergl. den Art. Franz von Assisi). Eine Sage schreibt dem Dichter der göttlichen Komödie, mit welchem Giotto befreundet war, die Erfindung aller vier Bilder zu, ja sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Maler die Gedanken zu dieser Bilderreihe im Traume mitzutheilen. — *Stammbaum der Franziskaner* nebst einigen Scenen aus dem Franziskusleben, von einem Giottisten der 2. Hälfte des 14. Jahrh. im Refektorium von Sta. Croce zu Florenz gemalt. — Köpfe zweier Franziskaner von Raffael in der Samml. der Akademie San Marco zu Florenz. Diese Bildnisse stammen aus dem Kloster Vallombrosa, wo Raffael vielleicht einmal als junger Künstler gastfreie Aufnahme gefunden. Sie sind in der strengern Weise seines Meisters Perugino gemalt, allein von vollendetster und fleissigster Ausführung, die Fleischtöne etwas braun gehalten, wie man sie ebenso bei Perugino findet. (Der Berliner Prof. Wilh. Wach ist der Erste gewesen, der diese Porträts kopirt hat. Rumohr, in seinen italiänischen Forschungen, machte auf die Vortrefflichkeit der bis dahin fast vergessenen Originale zuerst wieder aufmerksam.) — *Der Assiser und der Paduaner Heilige* zur Linken der Thronmarie unter dem Namen der „Madonna des h. Franz“ berühmtes Gemälde von Antonio da Correggio (1514 für das Franziskanerkloster zu Carpi gemalt, jetzt im Staats-

museum zu Dresden). — *Orden des h. Franziskus,* nach der Composition eines Caracci gestochen von Cornelius Cort. — *Versammlung von Franziskanern,* grosses Gemälde von Cerano Crespi im Berliner Museo (mit dem Malerzeichen und dem Datum 1600). Kräftige, fast übergewaltige Gestalten, im Einzelnen mit sehr energischer Auffassung des Lebens, doch zugleich in einem seltsamen bronzeartigen Kolorit. — *St. Franz und St. Clara* in Anbetung des Kristkindes, Compos. von Gerh. Seghers, gestochen durch Pieter de Jode. — *St. Anton von Padua,* dem die heil. Jungfrau ihr Gottkind darreicht, Gemälde mit ganzen lebensgrossen Figuren von Alonso Cano. Diese in Alton Tower (einem gräflichen Landsitze in Staffordshire) befindliche Schilderung ist von ausserordentlicher Wahrheit und Färbung. — *Der knieende Heilige von Padua,* dem sich das in einer Wolkenglorie zu ihm niedergesenkte Kristkind in die Arme gibt, Gemälde von Murillo im Berliner Museo, aus dem Alkassar von Sevilla stammend. Die Gestalt des heiligen Mönchs zeigt Murillo's grosse Kunst in ihrer schönsten Entfaltung; es ist die vollkommenste Naturlebendigkeit in dieser Figur, und zugleich eine feine Individualisirung des mönchischen Karakters, eine Anmuth in dem Ausdrucke schwärmerischer Demuth, die äusserst anziehend auf den Betrachter wirkt. Das Kristkind ist ungemein zart gemalt. Das Fantastische, Visionäre in den Wolken und in der Landschaft, in welche man unter diesen hinausblickt, ist von gleich frappanter Wirkung. Nur die Engelknaben auf den Wolken sind (wie es scheint, mit Absicht, aber allzusehr) vernachlässigt. Nach diesem Meisterwerke hat der Zeichner und Stecher Josef Kaspar in Berlin 1845 ein angenehmes Blatt gebracht, welches freilich nicht das ganze Bild, sondern nur die mittlere Hauptgruppe wiedergibt, den das Kristkind an sich drückenden Heiligen in halber Figur, in einem Rund herausgehoben, mit Weglassung der Wolken und Engelgruppen. — *Drei Franziskaner* in Verehrung des Kreuzes und der Monstranz, Altarbild von A. Balestra, radirt vom Grafen Pietro Rotari. — *Ein Franziskanermönch,* überaus gelungenes Bild von Giuseppe Craffonara, einem Maler unsers Jahrh.

Französische Gesichtsformen. Dieselben sind entschiedner ausgebildet als die deutschen. Grossmund und Dicknase sind die vorherrschenden Formationen. Stumpfnasen kommen in Frankreich fast gar nicht vor. Die Hauptarten sind die Dicknäsigen, Langnäsigen und Krummnäsigen. Die, welche eine Weltkugel statt der Nase im Gesicht tragen, glauben die Weltbeherrscher zu sein und sind anmaasend, roh, selbstsüchtig, flegmatisch und doch jähzornig. Die Langnäsigen sind kalt, in sich gekehrt, und haben etwas Edles in ihrem Benehmen. Ihre Nase gleicht dem Pendel, der, wenn er herabhängt, Ruhe bezeichnet. Sie sind daher auch lieblos. Die Krummnäsigen dagegen sind lebhaft, eitel und leichtsinnig. Die Bildung vermag die Kanten der Kristallisation abzustumpfen, aber die Grundform bleibt und meist bildet das Leben nur den ursprünglichen Karakter aus, aber niemals einen andern an. — Gesichter und Gestalten findet man häufig interessant und pikant, aber selten schön.

Französische Gothik, s. den Art. „Germanische Kunst."

Französische Kunstdenkmale, s. die Art. „Alby", „Amiens", „Antoine", „Auxerre", „la Charité", „David von Angers", „Dijon", „Ecouen", „Egeria", „Flamboyant", „Flora", „Fontainebleau", „Fontevraud", „Franz I.", „Germanische Kunst", „Neuere Kunst", „Paris", „Renaissance", „Roccoco", „Romanische Kunst" etc. etc.

Französische Meister, s. die Art. „Androuet du cerceau", „Antoine", „Biard", „Bullant", „Calame", „Constantin" (der Porzellanmaler), „Coypel", „David" (Louis und Pierre Jean), „Déjuine", „Delacroix", „Delaroche", „Delorme", „Desboeufs", „Desnoyers", „Desportes", „Destouches", „Devéria", „Diaz", „Diday", „Etex", „Flandrin", „Fleury", „Forbin", „Fouquet", „Foyatier", „Franquelin" etc. etc., und die kleinern und grössern Notizen in den Artikeln: Fontainebleau, Franz I., Genf, Genre, Geschichtmalerei, Landschaftmalerei, Limoges, Lyon, Neuere Kunst, Paris etc. etc.

Französische Schulen, s. die Artikel: *David, Delaroche,* Fontainebleau, Genf, *Ingres, Lebrun,* Limoges, Lyon, Neuere Kunst, Paris, *Robert, Vernet* etc.

Frascati, ein reizend liegendes Städtchen am Abhange des Sabinergebirges, 12 Miglien von Rom. Kapuzinerkirche daselbst mit Gemälden von Giulio Romano und Guido Reni (angeblich). Ueber ein Halbdutzend Villen krönen die Berghöhen um Frascati. Schwerlich gibt es herrlicher gelegene Landsitze; am Schönsten und Berühmtesten ist die Villa Aldobrandini, wegen der Aussicht auf Meer und Gebirge auch Belvedere (Schönsicht) genannt. Sie wurde für den Kardinal Ald. (Neffen des Papstes Clemens VIII.) durch *Jacopo della Porta* begonnen und nach dessen plötzlichem Ableben durch *Domenichino* ausgebaut. Das von hohen gewaltigen Eichen und Ulmen umgebene Casino dieser Villa besitzt Wandbilder von *Cesar*

d'Arpino und das berühmte Judithfresko von *Domenichino*. Dies Gemälde, von eigenthümlicher Grossheit in der Composition, wurde von D. nach seiner Neapler Flucht ausgeführt. (In der genüberliegenden Kapelle Malereien der jüngsten römischen Malerschule, — unbedeutende Machwerke.) Immitten des grossen Saales springt ein Brunnen. Durch das Glasportal blickt man auf einen Wasserfall, der in drei Absätzen wol an die achtzig Fuss hinabstürzt, während an seinem Fusse eine Fontaine ihren Wasserstral haushoch in die Luft schleudert, der in tausend Stralen und Perlen zurück in ein gewaltiges Granitbassin sinkt. Durch die mächtigen Bäume und über sie hinweg, aus den Fenstern und von den Altanen des Schlosses überschaut der Blick die ganze Campagna mit ihren Hügelwellen und Bergzügen, das ewige Rom mit seinen sieben Hügeln und den Saum des fernhin blauenden Meeres. Dieses Prachtlustschloss, jetzt im Besitze des Fürsten Borghese, und die weiter unten liegende Villa Conti (sonst Ludovisi, jetzt Torlonia) sind von märchenhafter Schönheit, von jenem Zauber der Kunstnatur, welchen uns Goethe in seinem „Tasso" wiederspiegelt und den auch August von Platen in dem Distichon ausspricht:

Hier in dem ewigen Grün tiefschattiger Wölbungen lerne
Dichten ein Dichter, und hier lieben ein liebendes Paar.

Unter den übrigen fraskatanischen Villen ist noch berühmt die prachtvoll gelegene V. Mandragone, die Grösste und Verfallendste von Allen. Erbaut ist dieselbe nach dem Entwurfe von *Flaminio Ponzio*, einem 1615 verstorbenen Mailänder. V. Bracciano (sonst Montalto) mit Fresken aus Domenichino's Schule. V. Falconieri (auch Rufina), erbaut durch *Bernini*, mit Fresken von *Maratti* und Karrikaturbildnissen von *Ghessi* aus der Familie Falconieri. V. Ruffinella immitten der Anhöhe, mit köstlicher Aussicht, jetzt Besitzthum des Königs von Sardinien (vorher Landgut des Lucian Bonaparte). Von da führt der Weg bergaufwärts zu den Ueberresten von Tusculum, jener alten Bergstadt der Latiner, wo Cato geboren ward und Cicero seine „tuskulanischen Quästionen" schrieb. Noch findet man bedeutende Spuren von den Prachtvillen, welche in alter Zeit hier standen. Man geht noch auf Tuskulums altem Strassenpflaster, findet Thore und Mauern, Sitze eines kleinen, höchst sorgfältig gebauten Theaters aus Marmor (die sogen. *Scuola di Cicerone*) und einen baulich merkwürdigen Wasserbehälter, dessen Wölbung spitzbogig ist.

Als römisches Municipium war Tusculum die Heimat berühmter Familien, namentlich der Porzischen, Sommeraufenthalt der Vornehmen und Reichen in den Zeiten der Republik wie in denen der Kaiser. Durch die Vorzüge seiner überaus festen Lage machte es sich geltend bis ins Mittelalter, zumal in Tagen der Gefahren und Wirren, in welchen eine Kriegerfamilie zu solcher Macht erwuchs, dass sie den Grafentitel von Tusculum annahm. Schon im 9. Jahrh. finden wir die tuskulanischen Conti auf der kaiserlichen Seite; um Mitte des folgenden nannte sich Alberich II. „*domini gratia humilis princeps atque omnium Romanorum senator*" und schlug Münzen in Rom. Er starb im J. 954. Sein Sohn Octavian wurde Papst unter dem Namen Johann XII. Dieser war es, welcher Otto I. zum Heerzuge nach Italien (gegen König Berengar) veranlasste und ihn im J. 962 zum Kaiser krönte. — Die Grafen von Tusculum beherrschten zwei Jahrhunderte hindurch Rom, setzten eine Menge von Päpsten auf den Stuhl Petri, riefen die Ottonen nach Italien, waren in den Kämpfen der weltlichen mit der geistlichen Macht die Hauptstützen der salischen und der ersten schwäbischen Kaiser, bis Kaiser Heinrich VI. das feste Tusculum dem Papste Cölestin III. in die Hände gab und dieser es dem Volk überlieferte. Am 1. April 1191 stürmten römische Volkshaufen die von der deutschen Besatzung heimlich verlassene Stadt, misshandelten, verstümmelten, tödteten viele der Einwohner, verwüsteten, was sie verwüsten konnten. Seit jener Zeit liegt Tusculum in Ruinen. Der Wanderer, welcher zwischen Lorbern und immergrünen Eichen den schattigen Bergpfad emporsteigt, welcher von dem durch den Rest der Bewohner tiefer unten am Abhange der Hügel angelegten modernen Frascati aus, über die schöne Villa Ruffinella nach dem *Supernum Tusculum* führt, bewundert die unvergleichliche Stärke der Lage der alten Arx, deren Felsenmassen sich steil herabsenken und wo man nur wenige Spuren der Mauern sieht, während Alles in Schutt und Ruinen liegt. In weitem Panorama umfasst das Auge die gewaltige Ebene und das waldige Gebirge, in welchem die kalten Höhen des Algidus an der Volsker Grenze (der *gelidus Algidus* des Horaz) emporragen. Wie einst die alten Römer ihre Landhäuser am Tuskulanerberge hatten, so sah die neuere Zeit eine Villa nach der andern auf diesen wasserreichen grünen Höhen entstehen, das weitläufige, bald in Trümmer fallende Mondragone mit herrlicher Aussicht; Villa Ruffina und vor allen die Aldobrandinische Villa Belvedere, im J. 1603 von Clemens' VIII. Neffen, dem Kardinal Peter Aldobrandini, gebaut und mit der ganzen Erbschaft dieses Hauses der Familie Borghese anheimgefallen. Man weiss

nicht, soll man mehr staunen über die reizende Lage oder über die schönen Anlagen und den Reichthum der Vegetation. — Zwei Miglien von Frascati, nach Albano zu, liegt die Basilianerabtei Grottaferrata; s. den besondern Art. hierüber. Weiter westlich liegt das freundliche Städtchen *Marino* und dabei das Thal und der Hain *Ferentina*, wo die alten Latiner ihre Bundesversammlungen hielten.

Frate, s. Fra.

Frate Angelico, s. Fiesolaner Meister.

Frate Angelo, Mönchsname des berühmten Bildhauers *Giovan Angelo Montorsoli* († 1564), der als Servit dem Nunziatenkloster zu Florenz angehörte.

Frate Antonio da Negroponte, s. im Art. Italische Kunst.

Frate Archangelo, ein von Messina gebürtiger Franziskaner, der in den Apenninen alle die Gebirgstellen zeichnete, an welche die Legende vom heil. Franz von Assisi anknüpft. Vergl. den Art. über Letztern.

Frate Arsenio nannte sich der Florentiner Maler *Donato Mascagni* († 1636), nachdem er in den Servitenorden getreten war.

Frate Feliciano hiess als Kapuziner der Maler *Domenico Guargena* von Messina (geb. 1610).

Frate Giovanni, klösterlicher Name des Kirchenmalers Fiesole und eines Schnitzmeisters aus Verona (*Fra Giov. da Verona*), der im J. 1480 mit Sebastian da Rovigno die Wappen und das Prachtgestühl in Sant' Elena in Isola zu Venedig arbeitete.

Frate Guido, *vocato Frate Giovanni del ordine di Sto. Domenicho da Fiesole.* So liest man in der Stiftungsurkunde über Fra Angelico's Tabernakel für die Leinweberzunft zu Fiesole (1432); vergl. die *Memorie originali Italiane risguardanti le belle arti. Serie IV.* 1843. *Bologna* 1844.

Frate del Piombo, „Bleibruder", Amtsname des päpstlichen Siegelbewahrers, des Sieglers der päpstlichen Diplome mit dem Bleisiegel. Dies mit einer Pfründe gesegnete Amt war zwei berühmten Künstlern verliehen: dem römischen Baumeister Bramante und dann dem venezianischen Maler Seb. Luciani, welcher daher in der Kunstgeschichte als *Fra Sebastiano del Piombo* aufgeführt wird.

Frate Valeriano (de Franchis), sicilianischer Baumeister um 1558. Von ihm ist das Benediktinerkloster zu Catania (ohne die viel spätere Kirche) gebaut.

Fratelli, Brüderlein. Benfratelli (verkürzt aus „*fate bene, fratelli!*"), italische Benennung der barmherzigen Brüder, der Mönche des 1550 in Granada gestifteten Ordens des Franziskanerheiligen Johannes de Deo, deren berühmtes Spital S. Giovanni Calabita sich auf der Tiberinsel zu Rom befindet.

Frater Guilielmus von Pisa; s. den Art. „Fra Guglielmo."

Frater Jacobus, Mönchsname eines Mosaikarbeiters, der um 1225 einen Theil der Mosaiken im Battisterio zu Florenz vollendete (nicht zu verwechseln mit Jacopo da Turrita, der um 1295 in Rom malte), und des berühmten Baumeisters und Mitvollenders der Kirche Sta. Maria novella zu Florenz: *Jacopo Talenti*, dessen Mitmeister der Fra Giovanni da Campi war. Von Fra Jacopo rührt namentlich her der Kapitelsaal (die sogen. spanische Kapelle) des Marianovellaklosters. Im dasigen Todtenbuche ist unterm Jahre 1362 bemerkt, dass *Frater Jacobus Talenti* am 2. Oktober verstorben sei, wobei die Notiz folgt: *per manus istius, operam et consilium, magna pars ecclesie S. Marie Novelle constructa est et Capitulum et Sacristia etc.* — Ausserdem führt den klösterlichen Namen Frater Jacobus oder Fra Jacopo auch der 1491 in Bologna verstorbene Dominikaner und Glasmaler Jakob von Ulm, der 1825 durch Leo XII. seliggesprochen ward.

Frater Joannes, der als religiösester Maler berühmte Predigermönch Giov. Angelico da Fiesole. Vergl. S. 52 ff.

Frater Lucas, *frère Luc* (*Luc Recollet*), hiess als Barfüssermönch der Maler Claude François von Amiens (Schüler Vouets, † 1685 in einem Alter von 70 Jahren). Nach seinen Tafeln haben J. Boulanger, Gerh. Edelinck, Joh. Franz Fischer (1719 den Jeremias) und Andre gestochen.

Frati lodenti, *Fratres laudantes*, hiessen im Mittelalter die Mitglieder eines italischen Ritterordens, welcher der heil. Jungfrau gewidmet war. Zu diesem Orden gehörten z. B. Loderingo degli Andalò und Catalano dei Malevolti, die man im 23. Gesang der Hölle des Dante unter den Bleikuttenträgern findet. Den beiden Genannten war im Sommer 1266 die Podesterie von Florenz übertragen worden.

Frati della Mercede, eine von Raymond de Pennaforte im J. 1218 (?) gestiftete Brüderschaft, die noch heute in Italien als ein Abzweig des Dominikanerordens besteht.

Frati scalzetti heissen die Mitglieder des Ordens der Pönitenz, dessen Stiftung (die letzte aller katholischen Ordensstiftungen) im J. 1773 erfolgte.

Fratin und **Mené**, zwei jetztblühende französische Erzkünstler und bedeutende

Thierbildner, welchen der grosse Vorzug zuerkannt werden muss, dass sie die ersten und vielleicht einzigen ihrer Landsleute sind, welche zur Wahrheit der Natur zurückgekehrt sind. Von ihnen sah man 1848 im wissenschaftlichen Kunstvereine zu Berlin vorzüglich schöne Thiergruppen ausgestellt, darunter Geier, Löwen, Krokodile und andre afrikanische Bestien, mit denen sich die französische Kunst in neuester Zeit besonders familiär gemacht hat. In dems. J. ward Fratin die Ausführung der bronzenen Reiterstatue übertragen, die das fünfte Arondissement von Paris dem General Duvivier errichtet, welcher in dem unter Cavaignac gedämpften Juniaufstande als Opfer fiel.

Fratres conversi, die Laienbrüder des Karthäuserordens.

Fratres laudantes, s. den Art. Frati lodenti.

Fratres minores, s. den Art. Franziskaner.

Fratres pileati heissen die Dioskuren Kastor und Pollux ihrer eiförmigen Hüte oder Helme wegen.

Fratta, Ort bei Perugia mit Kunstwerken von *Aristotele Fioravanti* u. A.

Frauen von Arles (im südlichen Frankreich). Die schöne Welt ist hier nicht die vornehme, sondern die gewöhnliche Welt. Die weibliche Volkstracht besteht in einem schwarzen Kleide mit weiten Aermeln, die über der Hand zusammengezogen sind. Eine weisse, nicht sehr breite Schürze bildet zugleich das Halstuch. Um den Kopf wird ein breites schwarzes Band getragen, was das Ansehn einer hohen Mütze hat, die oben offen ist. Diese Kleidung gibt den entzückenden hohen Gestalten zugleich das Ansehn von Ernst und Würde. Die Schönheit der Arleserinnen ist so berühmt, dass selbst der trockenste Guide gemüssigt ist sie als Merkwürdigkeit anzuführen. Ein hässliches Weibsgesicht gibt es vielleicht in ganz Arles nicht. Die Gesichtsformen der Arleserinnen sind durchaus nicht französisch, sondern spanisch, ja vielleicht arabisch (infolge einer aus Spanien gekommenen Niederlassung von Mauren). Eine breite, nicht sehr hohe, von kohlschwarzen Haaren umflossene Stirn beschattet Augen, in welchen sich zu einem Wunder die tiefste Dunkelheit der Nacht und der hellste Glanz des Tages vereinen. Die Nase scheint, verglichen mit der Breite der Stirn, eher kurz und hat doch den dritten Theil der Gesichtslänge. Der breite Nasenrücken, der nach unten zarter wird, endigt mit einer scharfkantigen Fasette. Wenn die Augen die Spiegel der Seele und Thermometer des Temperaments sind, so ist eine bestimmt geformte Nase immer das Zeichen eines festen Karakters. Die Linien des Mundes scheinen dem Amorbogen nachgebildet. Die Gesichtsfarbe ist bräunlich und warm, und nur die Lippen sind mehr geröthet.

Frauen Griechenlands. Hierüber belehrt das Werk von Theodor Panofka: „Griechinnen und Griechen nach Antiken skizzirt“ (mit 56 bildlichen Darstellungen, erschienen 1844 bei Trautwein in Berlin). In 4.

Frauen Italiens. Durch ihre Schönheit sind berühmt die Frauen von Albano, Ancona, Arezzo, Ariccia, Florenz, Fondi, Gaëta, Genzano, Nemi, Olevano, Palermo, Procida, Rom, Sorrent und Venedig. Die vollkommensten Schönheiten trifft man unter den Römerinnen. Bei diesen wölbt sich gleich unmittelbar unter dem Halse, vom Schlüsselbein an, der Brustkasten und bildet eine reiche schön gebogene Wölbung von einer Schulter zur andern; so strebt er allmälig tiefer sinkend vor, bis aus dieser schön gewölbten Fläche, die mit ebenso vollen, fast dem Knochen sich nachbildenden und anschmiegenden Muskeln bekleidet ist, die Brüste beinah unbemerkbar hervorwachsen und sich endlich schön und bestimmt, stolz und zärtlich erheben. So ist's bei den Römerinnen wie bei den Antiken und bei Raffaels und Michelangelo's Weibern, und das gibt ihnen eben bei allem Liebreize, bei aller Ueppigkeit und weiblichen Fülle die kräftige gesunde Majestät und Grossartigkeit der Formen. (Im direktesten Gegensatz stehen zu den R. die Neapolitanerinnen. Bei letztern treten die Schlüsselbeine wie zwei Grenzbarrièren vor; nur bis dahin ist Schönheit und Fülle, denn unter den Schlüsselbeinen beginnt das flache magere Land; der Brustkasten geht ganz perpendikulär herunter und aus diesem erhebt sich, isolirt wie in Arabiens Sandwüsten, denn mit Fleisch ist er gewöhnlich auch nicht bedeckt, ein blühendes Oasenpaar: der Busen. Auch sind die Neapolitanerinnen fast alle etwas schief.) Weil man in Rom beide Geschlechter von edelschönem Baue, schönem Gesichtsausdrucke und reinlicher und einfacher Kleidung findet, weil die römischen Gestalten, um es mit einem Worte zu sagen, Styl haben, so macht sich dort auch die unbedeutendste Gruppe noch imponirend und schön. Bekannt ist, wie sehr die ächten Römerinnen ihre Formenschönheit durch Naivetät und Grazie in Haltung und Bewegung verherrlichen. Wer sich mehr unterrichten will über die schöne Frauenwelt Roms, dem sind die Schilderungen Wilhelm Waiblingers zu empfehlen, die dieser zu früh verstorbene Dichter in seinem „Ta-

schenbuch aus Italien und Griechenland“ hinterlassen hat. Hier findet man zugleich über Tracht und Sitten die eingehendsten Bemerkungen. Die ächtrömische Welt sieht man am Stärksten beim Oktoberfeste am Monte Testaccio (Scherbenberge) vertreten; hier hat der Künstler seine reichste Studiengelegenheit. Unter dem fröhlichen Volke bemerkt man dort z. B. die schönen Minetten mit reichem Rabenhaar, das in Zöpfen malerisch um eine Silbernadel gewunden ist. Man sieht ganze Gruppen derselben in kurzen Jacken, knapp anliegenden Kleidern und Schuhen mit Silberschnallen. Haben diese wunderlieblichen, schönwuchsigen, graziös bewegten Mädchen ihre Jacken abgethan, so sieht man wunderschön geformte Arme. Ihr Jugendgesicht ist voll und edel, ihr Mund dunkelroth, trotzig gebietend und verlangend; die Augen sind von glühender Schwärze, die, wie in weissem Lichte schwimmend, wieder von seidenen schwarzen Wimperrändern eingefasst werden und aus einer tiefen Höhle unter schwarzen Brauen hervorglühen. So erscheinen sie namentlich beim Tanze mit den schmucken Kerlen, die kurze blausammtne Hosen mit Silberschnallen, rothe Schärpe um den Leib, Sammtjacke (oft über die Schulter hängend) und schwarzen blumengezierten Hut tragen. Das ganze Gesicht der Minetten zeigt da, dass ihr Herz nur beim Tanze ist, sie glühen vor Lust und Eifer, ihre schwarzen Flechten fallen nieder und tanzen auf ihren Schultern oder schlängeln sich um ihren Hals herum. — Reizende Schönheiten sind sodann die Genzanerinnen, die am berühmten, im Juni gefeierten Blumenfeste Genzano's in ihrer festlichen Tracht erscheinen. Nicht mindere Reizgestalten bieten die Dörferinnen vom Nemisee, 12 Miglien von Rom. Oft sieht man im Dörfchen Nemi ein ganzes Chor der schönsten Mädchen und Frauen am Brunnen, mit dem Gesicht dem reizenden See zugewandt. In dieser unvergleichlichen Situation erscheinen sie wie der Blumenkranz um diesen Spiegel der Diana, wie die Nymfen des Sees, wovon Sage und Dichtung erzählen. — Hohen Preis verdienen ferner die Venezianerinnen. Die Mädchen und Weiber Venedigs sind sämmtlich ausgezeichnet schön und üppig und prächtig gewachsen, mit schönem Halse, Nacken und Brust und verlangendem, doch stolzem Munde, der dem ganzen Gesichte diesen Karakter gibt; dabei trifft man die schönsten schwarzen und braunen Augen mit Feuerblicken und prächtiges Schwarzhaar. Im Allgemeinen sind die Venezianerinnen Kinder des Fleisches und scheinen fast alle, wie Venezia selbst, verlassen von der Göttlichkeit im Innern, nur wie Schaumünzen ihr Aussengepräg zu zeigen. Freilich erscheinen auch ausgezeichnet schöne Weibsbilder, denen eine göttliche Seele aus den Augen blickt, aber diese höhern Schönheiten sind eben sehr zu zählen. — Freudeglühend wie die Natur sind die Mädchen und Weiber von Sorrent. Sie sind schön und lieblich wie Orangenduft, mit flammenden Augen wie der Sonne Bild im dunkeln Meere, und mit wunderbar reichem Schwarzhaar, das sie in nachlässigen Zöpfen über die vollen Schultern herabhängend tragen, wie die Schattennacht ihrer Wälder über die Fülle der Früchte und Blüten sich hängt. — Wunderschönes Haar haben auch die Frauen von Fondi (Fundi), doch trifft man es hier meist blond oder hellbraun und ins Rothe spielend. Sie tragen es in Flechten mit bunten Bändern durchwunden und mit einer grossen Silberspange festgehalten. — Fast Blondhaar findet man sodann bei den Gaëtanerinnen, die sich ausserdem durch originelle Tracht auszeichnen. — Die Procidanerinnen lassen ihre Abkunft von den Hellenen erkennen; sie tragen auch noch ganz griechische Tracht, die zumal an Festtagen sich herrlich herausstellt. — Schöne fast orientalische Frauentracht zu Porto d'Anzo (dem alten Antium). — Kleine, aber wunderschöne Frauen zu Palermo (dem Panormus der Alten). Ihrer gedenkt August von Platen in den Versen:

Wol reizend ist die Stadt Panorm
Vom Hochgebirg umsäumt,
Die Frau'n der Kypris gleich an Form,
Die Knaben schön gebräunt.
Wetteifernd stets im holden Streit
Zeigt hier sich Stadt und Flur,
Es kämpft der Menschen Lieblichkeit
Mit deinem Reiz, Natur!

Leider verschwinden beinah überall in Italien die Trachten des Landvolks. So haben z. B. die hübschen Bewohnerinnen des Arnothales schon die Städterinnen nachgeahmt und darüber ihr Karakteristisches eingebüsst, wiewol der feine Strohhut und die nette Kleidung, die sie von Florenz angenommen, sie immerhin gut kleidet. Dagegen sind die Frauen aus den Albanerbergen, darunter die aus dem Städtchen Albano sich durch einen geschmackvollen Aufwand auszeichnen, die von Tivoli, von Olevano, von Subiaco, die Ciociaren und die von der Neapler Grenze treu ihrer Tracht geblieben. Bei diesen Volksfrauen ist die Laune

der Mode unbekannt, und wie Grossmutter und Mutter sich kleideten, so kleiden sich Tochter und Enkelin. So hat sich ihre Eigenthümlichkeit gerettet, und jeder Ort unterscheidet sich durch seine Tracht, während anderwärts fast überall die Prose des Nivellirungssystems ihre hausbacknen Gesetze aufdringt. Die hellen, augenfälligen Farben sind die beliebtesten, namentlich Scharlach. Wie die Morgenländerinnen und Griechinnen wissen auch diese Frauen nichts von der Schönheit der Wespentaille und suchen sie am Wenigsten künstlich zu erlangen. Die zahlreichen heitern farbenreichen Kostüme dieser Ländlerinnen mustert man am Bequemsten bei grossen Kirchenfesten in Rom, wozu sich die Bäuerinnen von allen Orten und Enden einfinden und wobei sie und ihr Mannsvolk es sind, welche den feierlichen Scenen und Zügen etwas Eigenthümliches und Nationelles verleihen.

In den Städten hat stets die wandelbare Mode geherrscht. Von der Neuerungssucht in der Tracht sprechen schon die mittelalterlichen Annalisten der Städte; am meisten aber ereifern sie sich über die steigende Sittenverderbniss, die sich im Luxus und in der Ueppigkeit der Trachten an den Tag legte. So schreibt z. B. Giovanni Musso von seiner Vaterstadt Piacenza ums J. 1388: „*Männer, Weiber geben über die Gebühr viel auf kostbare Kleider und Lebensweise. Die Weiber tragen lange Gewänder von Seidensammet und golddurchwirkten Seidenstoffen und von förmlichem Goldstoff. Und Aermel haben sie an den Kleidern oben und unten weit, die halbe Hand bedeckend und unten in eine Spitze auslaufend, wie die katalonischen Schilde. Und aufs Gewand thun sie dann an* 3 *bis* 5 *Unzen Perlen, die Unze bis zu* 10 *Gulden werth. Und Fraisen tragen sie daran, grossmächtig und weit um den Hals herumgehend, gleichwie Hundehalseisen. Und sie tragen kleine Kapuzen mit breiten Goldstreifen und Perlen umher, und sie gehen gegürtet mit Prachtgürteln von vergoldetem Silber und von Perlen, wo jeder einzelne Gürtel an* 25 *Goldgülden werth ist. Mitunter gehn sie aber ganz ungegürtet. Das aber ist alles noch sehr zu loben und anständig, denn bei dieser Kleidung zeigen sie nicht die Brüste. Aber sie haben auch noch andre, höchst unanständige Gewänder, welche sie cyprische nennen, und diese sind nach den Füssen zu sehr weit, von der Mitte an sind sie aber sehr eng mit weiten und langen Aermeln von ähnlichem Werth und Beschaffenheit wie die obenbeschriebnen. Darüber wird dann auch ähnliches Schmuckwerk gethan und sie sind vorn am Halse bis auf die Füsse wit einer Reihe von vergoldeten runden Knöpfchen oder auch mit Perlen besetzt. Diese cyprischen Kleider haben aber einen so weiten Halsausschnitt, dass sie die Brüste ganz sehen lassen, und es scheint als ob dieselben ganz und gar herauskommen wollten. Diese Art sich zu tragen wäre sehr schön, wenn sie nur nicht eben die Brust zeigte und der Ausschnitt des Kleides oben enger wäre.*“ Aehnliches klagt vierzig Jahre früher Galvano Fiamma in seiner grossen Chronik; derselbe berichtet, dass die Mailänderinnen (um 1340) mit goldnen Spangen geschmückt und mit blosem Háls und blosen Brüsten einhergingen, dass ihre Gewänder seiden und wol gar auch golden waren und dass sie selbst Knöchel- und Würfelspiel trieben (was uns sehr unschuldig vorkommt, damals aber als zu freies Gebahren galt). Es fehlte auch nicht an Gesetzen gegen den allzugrossen Luxus in den Stoffen und gegen die Ausschweifung der Kleiderformen, aber immerhin bekundet selbst das noch einen hohen Grad von Luxus, was die Gesetzbücher der Städte erlaubten. In den Statuten von Modena aus dem J. 1420 wurde ein Gesetz vom J. 1327 wieder eingeschärft, wonach kein Weib welchen Standes sie auch sei, ein die Erde berührendes, hintennachschleppendes Kleid tragen sollte; kein Kleid sollte mehr denn 12 Ellen weit sein; jedes Weib sollte nur ein seidenes Kleid haben, ein Kleid von Brokat oder sonst einem golddurchwebten Stoffe aber gar nicht. Gold und Silber durfte an keinem Kleide über zehn Unzen sein. Kein Weib sollte auch mehr denn drei Ringe tragen, deren Werth höchstens zwölf Dukaten betragen durfte. Auch sollte keine Schöne über sechs Unzen Perlen tragen, jede Unze davon sollte aber höchstens sechs modenesische Pfunde kosten. Da aber das Gesetz eine Ausnahme von diesen Vorschriften (nur nicht betreffs der langen Schleppen) für die Frauen der Krieger, Doktoren und Adeligen gestatten wollte, so entstand darüber ein so gewaltiger Aufstand im Volke, dass die weisen Väter der Stadt jene ungerechte Ausnahme aufheben mussten, worauf das Gesetz wahrscheinlich von beiden Theilen gleichmässig nicht befolgt wurde.

Legio ist die Zahl der Kunstwerke, welche uns geschichtliche und namenlose Schönheiten Italiens vergegenwärtigen. Wir machen nur auf folgende aufmerksam. Von *Dom. Ghirlandajo:* das Bildniss der Ginevra Benci, Gemahlin des Florentiners Amerigo Benci, angebracht in dem Fresko des Marienbesuchs bei Elisabeth im Chore von Santa Maria novella zu Florenz. Die Benci ragt hier als Längste der Frauen hervor, die dem heiligen Vorgange zuschauen.) Von

Lionardo da Vinci: Bildniss derselben Florentinerin im Pittipalaste (anspruchlos, aber geistvoll aufgefasst, von grösster Bestimmtheit und Reinheit der Zeichnung und Modellirung). Adolf Stahr nennt es „rein, edel, gross und von hinreissender Seelenschönheit, ein Gesicht, zu dem man immer wieder zurückgezogen wird.“ „Es ist ein schmerzverklärtes Antlitz mit Augen, welche thränenvolle Leidensnächte kennen. Sie trägt schwarzes Wittwengewand, in der Hand ein kleines Gebetbuch, keinen Schmuck im Haare, an Hals und Brust, nur einen Goldreifen am Finger. Das einzige Weiss ist im Spitzenstreife am Busen, und im Schleier, der ihr vom Haupte niederfliesst.“ — Von *Lionardo* ferner das Porträt der Beatrice von Este, Gemahlin des Ludovico Moro, in der Ambrosiana zu Mailand (im Profil, von grosser Feinheit der Zeichnung und ebenso modellirt, die Umrisse etwas hart, die Goldverzierungen in Orangefarbe aufgetragen, Bänder, Perlen etc. im Eyckschen Geschmacke behandelt, die Schatten bräunlich, aber klar); das Bildniss der Lukrezia Crivelli, der Geliebten Ludovico Moro's, und das der Monna Lisa, Gemahlin des Florentiners Francesco del Giocondo, beide im Nationalmuseum zu Paris. Vasari gedenkt des letztern Bildnisses mit folgenden begeisterten Worten: „*Wer sehen wollte, wie weit es der Kunst möglich sei die Natur nachzuahmen, der erkannte es an diesem schönen Kopfe. Alle Kleinigkeiten waren darin aufs Feinste abgebildet, die Augen hatten Glanz und Feuchtigkeit, wie wir es im Leben sehen; rings umher bemerkte man die röthlich blauen Kreise und die Wimpern, welche nur der zarteste Pinsel ausführen kann; bei den Brauen sah man, wo sie am Vollsten und wo sie am Dünnsten sind, wie sie aus den Poren der Haut hervorkommen und sich wölben, so natürlich als nur zu denken ist. An der Nase waren alle jene kleinen schönen Oeffnungen röthlich und zart aufs Treuste nachgebildet; der Mund aber hatte, wo die Lippen sich schliessen und wo das Roth mit der Gesichtsfarbe sich verbindet, eine Vollkommenheit, dass er nicht wie gemalt, sondern wahrhaftig wie Fleisch und Blut erschien. Wer die Halsgrube aufmerksam betrachtete, glaubte das Schlagen der Pulse zu sehen. Kurz man kann sagen, dies Bildniss war in einer Weise ausgeführt, die jeden vorzüglichen Künstler und jeden Betrachter entzückte. Monna Lisa war sehr schön und Lionardo brauchte noch die Vorsicht, dass während des Malens immer Jemand zugegen sein und singen, spielen und scherzen musste, damit sie fröhlich bleiben und nicht ein trauriges Ansehn bekommen möchte, wie es oft geschieht, wenn man sitzt um sein Ebenbild malen zu lassen. Ueber diesem Angesichte dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, dass es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien, und es galt für bewundernswerth, weil es dem Leben völlig gleich war.*“ Franz I. von Frankreich erwarb dies Bildniss um die Summe von 4000 Thalern in Gold, was nach heutigem Gelde etwa 45,000 Franken macht. Es gibt viele, zum Theil sehr gute Nachbilder davon, z. B. in der Casa Mozzi zu Florenz, in der Münchener Pinakothek, im Madrider Museum (s. Kunstblatt 1836, S. 242), in der Villa Sommariva am Comersee, bei Torlonia in Rom, bei Sir Abr. Hume und bei Woodburn in London, sowie in der Eremitage zu Petersburg (das Houghtonhaller Exemplar). — Von dem Francianer *Lorenzo Costa:* die Prinzessin Isabella von Ferrara durch Amor gekrönt, nebst vielen andern, meist schlanken und im Ausdruck lieblichen Figuren, ein anmuthiges Idyllgemälde im Pariser Museum. — Von *Giorgione:* die Dame mit einer Laute im Arme (vorzüglich schönes Porträt in der Gall. Manfrini zu Venedig), ein schönes Mädchen, welches die Hand auf die Schulter ihres Geliebten legt (in der Ashburtonschen Sammlung zu London) und zwei wunderbar reizende Frauenköpfe (in der Samml. zu Castle Howard). — Von *Raffael:* die Malergeliebte Margherita (s. den Art. Fornarina), die Improvisatrice Beatrice von Ferrara (in der Florenzer Tribune) und die Maddalena Doni, ein Gesicht voll tiefsten Lebensschmerzes, mit grosser Perlenthräne an dem einfachen Schnürchen auf der Brust (in der Pittigallerie). — Von einem *ungenannten Meister:* die lebensgrosse Halbfigur einer halbverschleierten Römerin (in der Gall. Pitti), ausgezeichnet durch die sprechende Aehnlichkeit mit der Sixtinischen Madonna Raffaels. — Von *Sebastiano del Piombo:* ein vorzügliches Frauenbild, angeblich die Giulia Gonzaga (aus der Borghesischen Gall. in die Londner Nationalgallerie gekommen). — Von *Tizian:* die sogen. *Maîtresse de Titien,* eine Göttin an Schönheit und Adel (im Louvre), die sogen. Flora, derselbe Kopf von ähnlicher Herrlichkeit (in den Uffizien), *la Bella di Tiziano,* eine reife Schöne in blauem goldgestickten Kleide, mit violetten, weissbauschigen Aermeln, und mit goldener Halskette (im Pittipalaste), eine andre Bella von ernster herrlicher Gestalt in rothem und blauem Seidenkleide (in der Sciarragallerie zu Rom), eine junge schöne Blondine mit Blumengefäss in den Händen, feurig wie die Granatblume, die sie vor ihrer Brust im Einschnitte des röthlichen Gewandes trägt (in der Dresdner Gall.), eine reizende

Courtisane, dem rothangeglühten sammetweichen Pfirsich vergleichbar, in der Rechten ein Windfähnchen tragend, mit der nachlässig hängenden Linken ihr Gewand ein wenig aufhebend (ebendaselbst), die Caterina Cornaro, letzte Königin von Cypern, ein schönes rosiges, schwermüthiges Gesicht, wo um den Mund sich weich ein süsser Schmerz lagert (ebendaselbst), und die sogen. Lavinia, Tochter Tizians, welches Bildniss in mehren Exemplaren vorhanden ist (eins der besten im Berliner Museo, wo das schöne prachtvoll gekleidete Mädchen eine Schale mit Früchten emporhebt). — Von dem Tizianisten *Girolamo Savoldo:* eine sehr artige Frauengestalt in rothem Kleide mit hellgelbem Uebergewande, zwischen alten Mauern hineilend. Sie steht eben einen Augenblick still und wendet dem Beschauer, indem sie ihr Gewand ein wenig lüftet, ein überaus anmuthiges, schalkhaft zierliches Gesicht zu. (Im Berliner Museo.) — Von *Paris Bordone:* mehre weibliche Bildnisse von ungemein süsser Anmuth, wiewohl nicht von sonderlich geistreicher Auffassung (in der Staatsgallerie zu Wien, in der Gall. Esterhazy, in der Münchner Pinakothek, in der Gall. Manfrini und in den Uffizien). — Von *Bronzino:* ein interessantes Weibsbild von kräftiger Haltung (aus der Samml. des Herzogs von Sanvitale in die Londner Nationalgallerie gekommen). — Von einem *unbekannten Bildner:* die künstlerisch interessante Medaille mit dem Bildnisse der berüchtigten fürstlichen Giftmischerin Lucrezia Borgia von Este, Herzogin von Ferrara (ein Exemplar z. B. in der Sammlung des Hrn. Benoni-Friedländer zu Berlin). Das Köpfchen im Profil, mit dem lang herabwallenden schönen Haare, täuscht auf den ersten Blick durch den Ausdruck kindlicher Unschuld; bei näherer Betrachtung aber erkennt man die Züge der Verschlagenheit, Bosheit und frecher Sicherheit. Mit diesen Eigenschaften im Widerspruche, aber gewiss nicht ohne sonstige Beziehung, sieht man auf der Rückseite einen gefesselten Amor, neben ihm zerbrochene Waffen und zerbrochene musikalische Instrumente, und herum die Inschrift: *Virtuti ac formae pudicitia praeciocissimum.* (Bekanntlich hat auch Tizian diese „schöne Schlange" verewigt, und zwar in einem Kirchenbilde, das in die Dresdner Gall. gekommen ist. S. hierüber den Art. „Borgia.") — Von *Alessandro Allori,* detto Bronzino: das Bildniss der Bianca Capello (Gemahlin des Francesco II. de' Medici, Grossherzogs von Toskana) in dunkelviolettem Kleide, im Berliner Museo. — Von *Guido Reni:* das Ebenbild der unglücklichen Beatrice Cenci, ein schönes aber leidendes Gesicht, über das ein rührend melancholischer Ausdruck verbreitet ist. Man hat dies in der Gall. Barberini befindliche Bildniss (das Garavaglia gut gestochen, aber im Schwermuthsausdrucke nicht ganz wiedergegeben hat) dem Reni aus Zeitbedenken absprechen wollen; aber Guido war zur Zeit Clemens VIII. in Rom und konnte Beatricen sehr wohl gesehn und gemalt haben. (Ein Geschichtschreiber des Prozesses der Familie Cenci schildert die Signorina Beatrice, die bei ihrer Hinrichtung etwa zwanzigjährig war, als nicht gross, rundlich, und überaus schön von Angesicht. Ihre Augen waren klein, die Nase länglich und fein, die Wangen rund und mit Grübchen, sodass sie auch noch im Tode zu lächeln schien, wie da sie lebte. Sie hatte einen schönen Mund und blondes dichtes Lockenhaar. Als sie zum Richtplatze ging, fielen ihr die Locken über die Stirn herunter, was ihr einen höchst reizenden Ausdruck gab. Ihr jüngerer Bruder Bernardo glich ihr so sehr, dass er im ersten Momente bisweilen schon mit ihr verwechselt worden war. Die Signora Lucrezia Cenci war bei der Hinrichtung etwa funfzigjährig, eher klein als gross, sehr stark mit voller Brust; ihre Züge waren schön, die Nase klein, die Augen schwarz, die Farbe blühend, das Haar kurz und ins Kastanienbraune spielend. Vergl. den Bericht in Alfred Reumonts römischen Briefen eines Florentiners, Leipz. 1840.) — *Cristofano Allori:* die lebendig wahre Schilderung der Isabella von Mailand, welche bei Karl dem Achten um Frieden für ihren Vater bittet. (Im Nationalmuseum zu Paris.) — Von *Natale Schiavoni* [geb. 1777]: mehre wunderschöne Mädchenbildnisse mit naivem, ins Schelmische spielenden Zuge. — Von *Leopold Robert:* eine Sicilianerin mit ihrem Kinde (Gemälde beim Baumeister Leo von Klenze, lithografirt durch Winterhalter); das Mädchen von Procida, dem Fischer zu trinken reichend; zwei badende Mädchen von S. Donato; zwei italische Landmädchen, sich zum Tanze schmückend (ein heiteres, höchst liebliches Bildchen). — Von *A. Riedel:* eine Römerin (gestochen von Karl Barth); badende Römerinnen (lith. von Fr. Hohe); eine Frau von Albano; Procidanerin mit Kind (lith. v. Schertle); Neapolitanerin mit zwei Kindern (gest. v. Sagert). — Von *L. Pollack:* Chiara und ihre Schwester (lithogr. von Karl Wildt). — Von *Grahl:* Mädchen von Genzano (gestochen in Punktirmanier von Fr. Fleischmann, in Waiblingers Taschenbuche aus Italien etc.) — Von *Johann Richter* aus Koblenz: eine Albanerin (beim Grossherzog von Baden) und die schöne Sabinerin Fortunata (beim F. Karl v. Neuwied). — Von *Moosbrugger* aus

Konstanz: das Brustbild einer Römerin und ein Mädchen von Olevano (letztes gestochen in Waiblingers Taschenbuche). — Von *Elisa Baumann-Jerichow:* eine Campagnuola mit ihrem Kinde, ausgezeichnetes Bild auf der Berliner Ausstellung 1848. Die Composition sehr einfach. Auf dürftigem Strohlager liegt ein nacktes Kind, und die Mutter, ein Weib aus der Umgegend Roms, sitzt davor und neigt sich zu dem Kinde, es auf die Arme zu nehmen. Die Verhältnisse sind die der Lebensgrösse. Aber welch ein tiefer Gehalt ist in dieser Aufgabe zur Erscheinung gekommen, und mit welcher gediegenen Kraft ist dies geschehn! Der Knabe, der sich vom mütterlichen Blicke getroffen fühlt, jauchzt ihr, ob auch noch unfähig zu jeder selbständigen Bewegung, in heller Lust entgegen, während sie mit inniger stiller Liebe auf diesem Ausdrucke jubelnden Lebens weilt. Es ist ein Weib von hoher Schönheit der Züge, die auch das mühsame Ringen um die kleinen Lebensbedürfnisse, der Einfluss von Sonne und Wetter, welche die Haut tief gebräunt haben, nicht zu verwischen vermochte. Das stille Wonnegefühl der mütterlichen Pflicht, trotz aller Noth und Sorge, der Wechselaustausch der Liebe zwischen Mutter und Kind, ist in diesem Bilde in überaus anziehender Weise zur Darstellung gebracht. Dabei ist Alles, in freier, breiter, pastoser Art, aufs Sicherste und Greifbarste belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, dass man dies Bild nur einem Spagnoletto oder einem Murillo zur Seite stellen möchte.

Frauen der Normandie. Ueber dieselben belehrt das Werk des Aquarellisten *Louis Marie Lanté:* „*Costumes des femmes de Normandie*, 105 Bl. in Fol., gestochen durch *Gatine*.

Frauen von Offenburg. — Das Bildniss einer Schönen aus der ehemaligen freien Reichsstadt Off. an der Kinzig hat man in doppelter Schilderung von der Meisterhand des jüngern Holbein. Beide Porträts befinden sich auf der Basler Bibliothek und datiren von 1526. Das eine geht unter dem Namen „Lais Corinthiaca", das andre unter dem Titel „Venus". Die Kleidung malerisch, Mieder von rothem Sammet, weite durchbrochene Aermel, breite Draperie. In beiden, halblebensgrossen Darstellungen der Offenburgerin ist das Gesicht ganz nach vorn gekehrt. Das erste Bild etwas jugendlicher, runder; beide Hände sichtbar; golddurchwirkte Kappe; Geld auf dem Tische (was auf die von der geizigen Schönen verweigerte Zahlung für das Bild anspielt). Auf dem zweiten Bilde noch ein Amor, doch kein correggischer. Diese Gemälde sind mit einer Befangenheit und Schärfe ausgeführt, die einem jungen Künstler eigenist, wenn er sich selbst übertreffen möchte. Daher erklärt sich, dass beiden Ebenbildern des Fräuleins bei übrigens schönen Formen alle Anmuth und selbst der jugendliche Duft und Zauber fehlt, sodass wir eine anspruchsvolle Person in ihren besten, wenn auch nicht schönsten Jahren zu sehen glauben. Die etwas weit auseinander stehenden Augen und das schöne Oval des Gesichts, worin ein berühmter Kunstkenner die Einwirkung raffaelischer Vorbilder finden und ein idealisirendes Streben bemerken wollte, werden sicherlich dem dargestellten Fräulein eigen gewesen sein.

Frauen der Schweiz. — 1) Baslerinnen. Die mittelalterliche Tracht derselben lernt man in ihrer höchsten Pracht durch ein Mauergemälde am Basler Rathhause kennen. Dies Fresko, entweder vom ältern oder vom jüngern Hans Holbein oder von Beiden gemeinschaftlich ausgeführt, zeigt uns einen Altan, auf welchem vornehme Personen beiderlei Geschlechts stehen. Obschon diese im obersten Stock befindliche Malerei (an welche sich mehre Anekdoten vom Stadtmaler Holbein knüpfen, die noch heute als Sagen im Basler Volksmunde leben) durch die Länge der Zeit und durch Uebermalung gelitten hat, so sind doch Zeichnung und Farben unverfälscht erhalten geblieben. Wir theilen aus jener Patriziergruppe eine Frauengestalt mit, wie sie J. Neustück für Hefners Trachtenwerk abgezeichnet hat. Sonder Zweifel haben wir hier [s. *Fig. I.*] das Bildniss einer edeln Baslerin vor uns. Der Luxus und Farbenprunk, wodurch sich die Kleidung dieser Dame auszeichnet, war herrschend in der damaligen Schweizertracht, deren wesentliche Bestandtheile man um diese Zeit auch in Deutschland und den übrigen Staaten verbreitet findet. Das Barett ist roth, die Federn darauf sind abwechselnd weiss und blau; das Häubchen darunter blau; das Kleid hellblau, unten mit breiter rother Bordüre; das zwischen den Durchschnitten des Oberarms sichtbare Zeug ist roth, die Puffe um den Vorderarm, sowie die Schleifen am Oberärmel, sind weiss; die drei breiten Ausschnitte auf der Brust weiss mit rothen Verzierungen; Unterkleid weiss; Gürtel mit dem Gehänge vorn herab Gold; der Halsschmuck Gold mit rothen Steinen. — In *Fig. II.* wird eine Handzeichnung vom jüngern Holbein wiedergegeben. Sie stellt eine Baseler Bürgerstochter vor, die auf dem Kopfe einen mit Perlen umwundenen Laubkranz und um den Hals ein breites Band mit der Aufschrift: *Amori* trägt. Im We-

Fig. I.

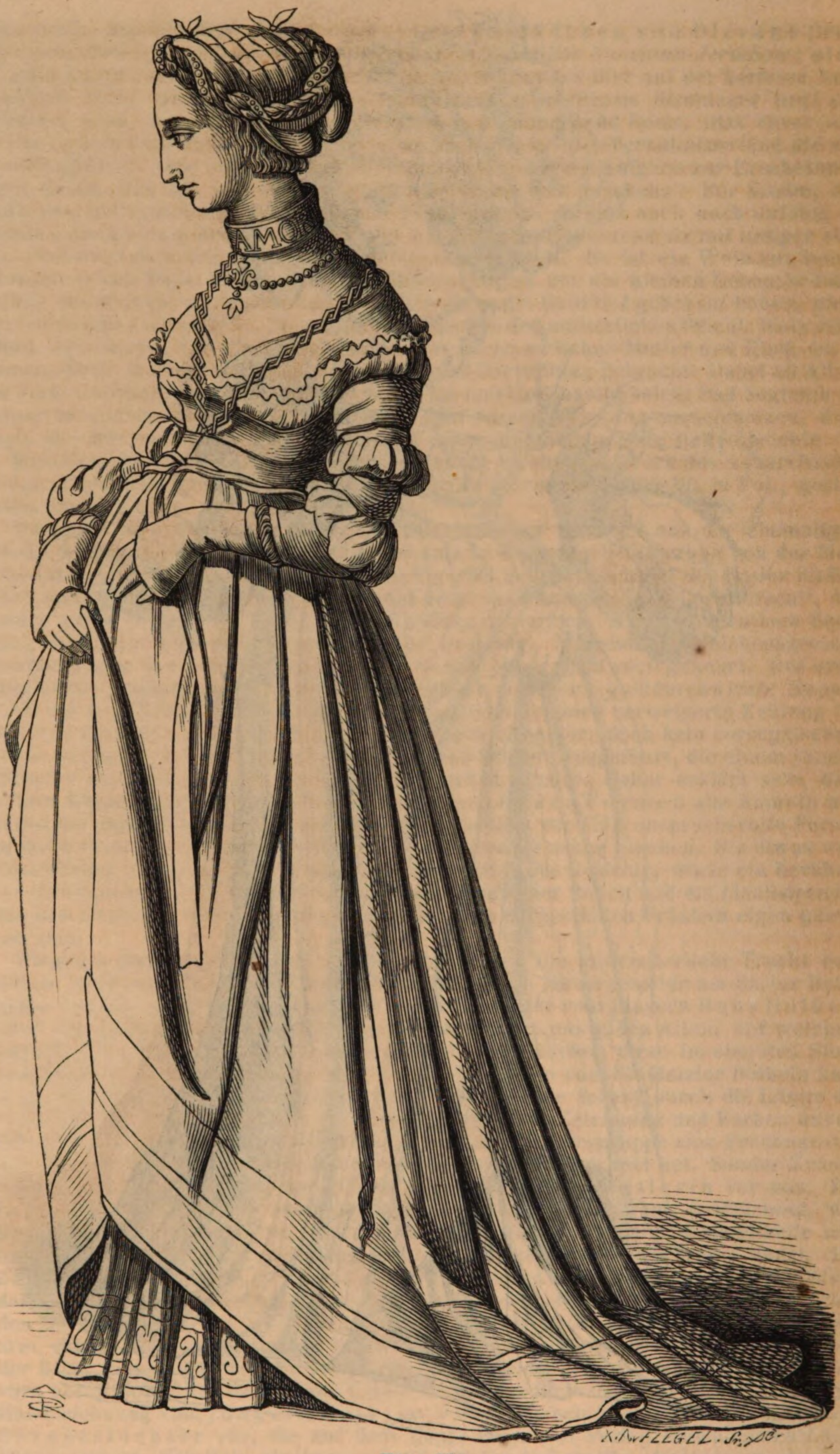


Fig. II.

sentlichen weicht die Tracht dieser einfachen Baslerin von dem zu jener Zeit allgemein herrschenden Frauenstaat nicht ab. Das Häubchen ist karmoisinroth und hat goldene Streifen; der Kranz darauf grün, mit weissen Perlen; Kleid hellgrün, durchaus mit breiten Sammetstreifen besetzt; Unterkleid gelb mit violetten Verzierungen. Dies Mädchenbild findet man unter andern weiblichen Trachtbildern, welche der berühmteste Holbein mit feinen und sichern Strichen gezeichnet hat, in der Mappe der Holbeinschen Handzeichnungen auf der Stadtbibliothek zu Basel. (Nr. 52 — 57.) Diese offenbar aus Holbeins Jugendzeit datirenden Bilder nahm derselbe vielleicht als Gedenkblätter bei seinem Abschiede von der Heimath mit sich, und wer weiss, ob es nicht Bildnisse freundlicher Nachbarinnen sind. Wie ganz anders sind diese Zeichnungen als die heutigen Schweizertrachtenbilder, bei denen es nur auf den Schneiderschnitt ankommt! Jede Falte in Holbeins Kostümzeichnungen ist so karakteristisch wie jeder Zug des Gesichts. Die Ehrbarkeit, die Gleichmässigkeit des Gemüthes, die Ordnungsliebe und Häuslichkeit der Bürgerfrauen jener Zeit offenbart sich selbst in den schlichten, parallel gefalteten Gewändern und den knappen Leibchen. — Eine reizende Mädchen-Kleidung, die man noch bei den Baselländerinnen (Bäuerinnen) antrifft, war lange auch bei den Bürgerinnen üblich. Sie bestand in einer mit breitem schwarzen Florrand besetzten Haube, welche einem vollwangigen Gesichte sehr vortheilhaft zum Hintergrund diente, und in einem feinen weissen Hemdchen, das sich vom Halse bis zum schwarzen mit Silberkettchen geschmückten Mieder herabwölbte. Man sieht diese Tracht jetzt in Baselstadt nur selten und nur noch bei Mädchen aus dem ärmern Bürgerstande oder aus der dienenden Klasse vom Lande, welche letztern aber bald mit der ländlichen Tüchtigkeit auch ihre Nationaltracht in der Stadt ablegen. In der Gegend von Sissach und Laufelfingen, wo die Tracht der nicht sehr hübschen und durch krumme Haltung befremdenden Weiber sonst wenig Eigenthümliches hat, trifft man die geschweifte, an die Ländlerinnen bei Rom erinnernde Schnürbrust.

2) Berner Oberländerinnen. Die Mädchen und Frauen des Berner Oberlandes sind berühmt durch ihre bildschönen Gesichter wie durch ihre malerische Tracht. Reizend stechen an ihrer züchtigen Verhüllung die knappen battistenen Busentücher von den schwarzen Miedern ab. Die jungen Dirnen des Haslithals, von hohem, schlankem und kräftigem Wuchse, sind die schönsten Vertreterinnen des schönen Menschenschlags, der dieses Thal ziert, dessen Hauptort das freundliche Dorf Meyringen ist. Nichts Netteres als diese schwarzbemiederten Oberländerinnen mit den schneeweissen Brusttüchern vom feinsten Linnen; die stolze Jungfrau der Firnen kann sie nicht blendender und reizender entfalten, und die weissen Häubchen lassen jedenfalls naiver, als die Schleierhaube von Schneeflocken, womit die prüde Riesin ihr Gorgonenhaupt verführerisch zu umwinden pflegt. An den dienenden Haslithalerinnen, wie man solche zu Meyringen beobachtet, ist überdies noch zu rühmen die Flinkheit und der sittsame Anstand, wie sie leis anklopfen, bevor sie das Zimmer betreten, und mit Aufmerksamkeit und Theilnahme unter steter Bescheidenheit die nöthigen Dienste thun. Die Haslithaler sollen die Nachkommen schwedischer Auswanderer sein, welche vor langen Jahrhunderten nach vielen Kreuz- und Querzügen hier eingewandert wären.

3) Walliserinnen. Die Frauen des Oberwallis haben männlich braune Gesichter mit starken Zügen, wodurch sie sehr gegen die zarte Weisse der Bernerinnen abstechen. Weiber und Mädchen tragen niedrige kurzrändige Männerhüte, die von breiten Bändern fast verdeckt werden.

Eine schöne Sammlung von Schweizertrachten hat man von dem um 1810 verstorbenen Luzerner Maler Josef Reinhard. Sie erschien in kolorirten Stichen bei H. R. Meyer zu Aarau. (*Collection des Costumes suisses,* 24 Blätter in grösserm und kleinerm Formate, nach Reinhards Gemälden gestochen durch Franz Nikolaus König von Bern.) Mädchen von Oberhassli findet man in Siegmund Freudenbergers Schweizerscenen geschildert, die an Lancrets und Watteau's Bilder erinnern und in schön ausgemalten Blättern kursiren. Frauentrachten aus den Kantonen Basel, Bern, Glarus, Luzern, Thurgau, Unterwalden, Zürich und Zug bieten sich sodann in den „*Costumes de div. pays*“, welche durch *Gatine* nach Aquarellbildern von *Louis Marie Lanté* gestochen wurden. Endlich Trachtenblätter von Franz Hegi (St. Galler u. a. Tr.) und von Edouard Pingret (Luzerner, Schwyzer, Züricher und Zuger Tr.), letztre lithografirt von Engelmann. — Vom berühmten Leopold Robert, einem Neuenburger, kennt man das Bild einer Schweizerin in einer Pariser Lithografie aus dem J. 1831.

Frauenburg, ostpreussische Stadt mit einem Dome, darin der berühmte Astronom Kopernikus, welcher 1543 hier verstarb, sein Grabmal hat.

Frauenkirch, eine rheinische Meierei mit einer Kapelle, hinter Niedermending in der Nähe der Abtei Laach. Die Kapelle ist im 12. Jahrhundert erbaut, und zwar der Sage nach an der Stelle, wo Pfalzgraf Siegfried die Genovefa, seine verstossene Gemahlin, wiederfand. Man nennt daher das Kirchlein auch die Genovefenkapelle.

Frauenköpfe mit Kuhhörnern kommen hie und da in schönen antiken Terracotten vor, auch ist neuerdings durch Ed. Gerhard auf ein unteritalisches Gefäss aufmerksam gemacht worden, dessen oberwärts mit einem sogen. Mysteriengenius geschmückte Form aus einem Weibskopfe besteht, den Kuhhörner auszeichnen. Man hat solche Köpfe auf die kuhverwandelte Io gedeutet; Gerhard jedoch erkennt darin Köpfe der als gehörnte Mondgöttin gedachten Kora, welcher Meinung auch Panofka beipflichtet, zumal Kora in Cyzikus in Kuhgestalt Verehrung genoss.

Frauenrode bei Kissingen, mit altem Kirchlein, darin die Grabmale Otto's von Botenlauben und seiner Gemahlin Beatrix von Edessa.

Frauentracht im deutschen Mittelalter. — Die Kleidung der deutschen Frauen war bis gegen Ende des Mittelalters sehr einfach und züchtig: ein enges Unterkleid und ein weiteres Oberkleid, darüber ein Mantel und auf dem Haupte ein Schleier. Im 13. Jahrh. hat das Oberkleid keine Aermel, der Mantel ist lang, und das Haar fällt frei auf die Schultern hinab. Im 14. Jahrh. wurde das Unterkleid mit engen Aermeln getragen, und das Oberkleid, an den Seiten weit ausgeschnitten, ohne Aermel, oft mit Schleppe; das Haar aber ward in einer langen herabhängenden Haube (Gugel) getragen. Im 15. Jahrh. trugen die Frauen geflochtenes Haar, oben an den Seiten befestigt und mit einer Haube umschlossen, von welcher der Schleier niederfällt. Im 16. Jahrh. kamen viele ausländische Moden auf: Rock und Mieder etc. Das Haar ward in Netzen getragen. — Goldene Diademe, Ohrringe, Halsketten, Spangen (Fibeln), Ringe, Edelsteine etc. kommen als Schmuck das ganze Mittelalter hindurch vor; im 14. und 15. Jahrh. besetzten Männer und Weiber die Kleider, Gürtel und Schuhe oft mit Schellen. (S. das deutsche Trachtenwerk von *Hefner*.)

de' Freddi, Felice, der Finder des Laokoon. Papst Julius II., unter dessen Regierung die Laokoongruppe in den Bädern des Titus (Nardini sagt: zwischen den sogen. sieben Sälen und der Kirche Santa Lucia in Selce) entdeckt wurde, verlieh dem Finder und dessen Söhnen zur Belohnung *introitum et portionem gabellae portae S. Joannis Lateranensis.* Leo X. dagegen gab diese Einkünfte an die Lateranskirche zurück und verlieh dafür dem Laokoonfinder das *officium scriptoriae apostolicae,* worüber im Nov. 1517 ein Breve ausgefertigt ward. Felice de' Freddi (latinisirt *Felix de Fredis*) hat sein Grabmal in Santa Maria Araceli zu Rom, in welcher Kirche auch Flavio Biondo von Forli, der Reisende Pietro della Valle, die Königin Katharina von Bosnien und der als Franziskanergeneral bekannte Kardinal von Acquasparta ruhen.

Fredeman de Vries, Hans, geb. 1527 zu Leenwarden oder Leewaerden in Friesland (daher sein Beiname „de Vries", der Friese), war Schüler des Rainer Gerritsen und lieferte gute Bautenstücke mit und ohne Staffage. Die Staatsgallerie zu Wien besitzt von ihm „das Innere einer gothischen Kirche bei Tagbeleuchtung", ohne Figuren. (Auf Holz gemalt, hoch 1 F. 5 Z., breit 2 F. 1 Z.) Von seinem Aufenthalte in Danzig zeugen in der kleinen Winterrathsstube des dasigen rechtsstädtischen Rathhauses acht Gemälde, worin er in perspektivischen Architekturen allegorische, auf das Regierungsgeschäft bezügliche Figuren dargestellt hat.

di Fredi, Bartolo, ein Siener Maler des 14. Jahrh., Vater des sehr bedeutenden Meisters Taddeo di Bartolo.

Frediano, s. die Art. „Frigdianus" und „Lucca."

de Fredis, Felix, s. *Freddi.*

Freebairn, Stecher in Reliefmaschinenmanier, zu London wirkend. Seine Hauptleistung ist bis jetzt der Stich des Flaxmanschen Achillesschildes.

Freemasons-Hall, s. London.

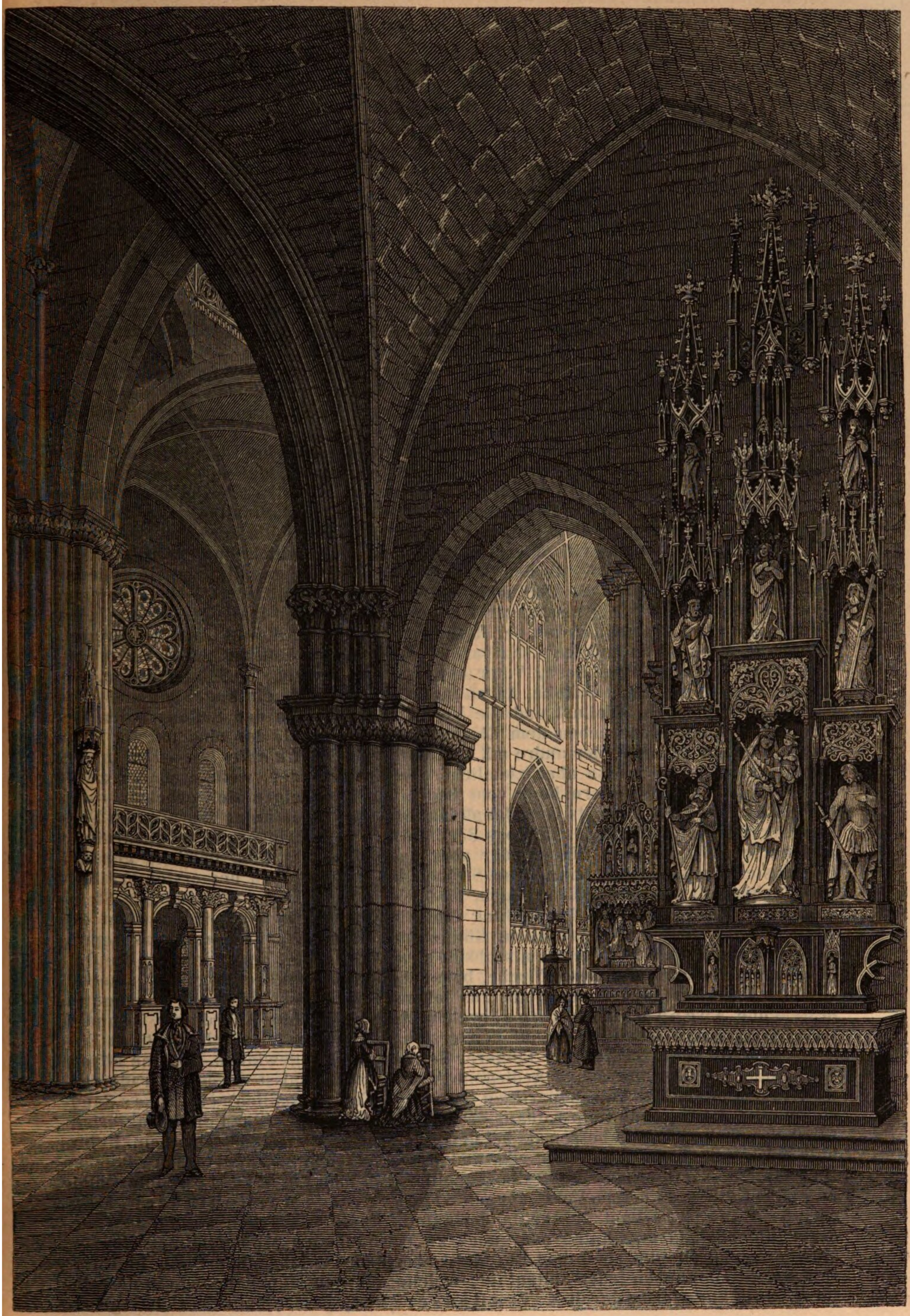
Freiberg im sächsischen Erzgebirge, mit berühmter Bergakademie, welche mit allen Hilfsmitteln zum Studium der Mineralogie und des Bergbaues ausgestattet ist. Der Dom daselbst, nach dem Brande der frühern Frauenkirche erbaut (1484—1500), ist edel, aber sehr einfach in seiner gothischen Architektur. Während das Aeussere weder durch einen namhaften Thurm, noch durch sonstigen architektonischen Schmuck sich auszeichnet, macht dagegen das Innere mit seinen drei gleich hohen Schiffen einen schönen heitern Eindruck. Die Verhältnisse sind glücklich, die Fenster breit und hoch, die zwölf Pfeiler (deren acht Seiten eine angenehm wirkende Concavität haben) sehr schlank. Längs den Wänden läuft in schicklicher Höhe (etwa 12 Ellen von der Erde) eine auf starken Wandbögen ruhende Empore umher, deren

durchbrochenes Steingeländer über jedem Pfeiler einen erkerartigen Vorsprung hat. Unter den vielen plastischen Werken verschiedner Art und Zeit, welche das Innere ausschmücken, ist höchst merkwürdig die ältere der beiden Kanzeln, welche aus Stein und Stuck gearbeitet und von sehr geistreicher Erfindung ist. Sie hat das Ansehn eines grossen Blumengewächses, wo der Prediger oben wie im Kelche der tulpenförmigen Blume steht. (Abgebildet findet man dies schöne Werk in Moret's *Moyen âge pittoresque*.) Auch die andre Kanzel, welche gegen Ende des 16. Jahrh. entstanden sein mag, ist interessant; ein alter Bergmann erscheint als Träger derselben, ein junger Bergmann aber mit eulenspiegelartigem Gesichte trägt die Treppe. Beide Kanzeln waren früher bemalt. Das Denkmal des Kurfürsten Moritz aus weissem und schwarzem Marmor, 1556 errichtet und sehr roccoco. Die kurfürstliche Begräbnisskapelle mit karakteristischen und trefflichen Bronzestatuen, welche in den J. 1588—93 durch Giov. Maria Nosseni von Lugano gegossen wurden. (Das Moritz-Denkmal und die dasselbe umgebende Fürstengruft mit den übrigen Denkmalen hat Gottfried Vogel von Dresden im J. 1619 gestochen, in vier Blättern grössten Royalfolio's.) Eine Inneransicht der Kirche hat man von D. Conrad aus dem J. 1675. (Radirung in klein Querfolio.) Von der frühern, um 1180 erbauten, im J. 1484 niedergebrannten Domkirche sind die Grundmauern und die sogen. goldene Pforte übriggeblieben, welche letztre als eins der kostbarsten Denkmale aus der Glanzperiode des vorgothischen (romanischen) Styles berühmt ist. Dies im Rundbogen konstruirte und äusserst reich verzierte Portal weist Bildwerke auf, welche sogar noch die berühmten romanischen Skulpturen der Wechselburger Kirche an Vollendung übertreffen. Zwischen den fünf Säulen der Prachtpforte stehen acht freie Figuren aus dem alten Testamente: Abraham, Josua, David, Johannes der Täufer etc. als Verkündiger Kristi. Auf diesen Gestalten ruhen Abbilder aus dem neuen Testamente, welche in den vier Bogenwölbungen angebracht sind, nämlich in der ersten Gottvater, in der zweiten Kristus, in der dritten der heil. Geist, alle von Engeln und Aposteln begleitet, in der vierten endlich das Weltgericht. Der Halbkreis über der Thür enthält eine die Marie umgebende Gruppe, darstellend die anbetenden Könige. Die Composition des ganzen Werks ist unendlich reich und voll der tiefsinnigsten Symbolik, die Ausführung aber ist so anmuthig und edel, dass man dem Meister einen hochgebildeten Schönheitssinn zuschreiben muss, in welchem sich klassische Einfachheit und Erhabenheit mit dem tiefen Gefühle und der religiösen Anschauung des Mittelalters paart. Ein talentvoller Mönch, der seine Hauptausbildung durch Naturstudien empfangen, scheint der Schöpfer dieser Bildwerke gewesen zu sein, denn nur die Annahme eines klösterlichen Künstlers, der abgeschlossen von der Welt arbeitete und ebendaher ohne Einfluss auf andre Meister blieb, macht die räthselhafte Erscheinung erklärlich, dass die Freiberger Portalgebilde mit den ihnen verwandten Wechselburger Skulpturen in der Geschichte der romanischen Kunstperiode einzig und isolirt dastehen. Dr. Ludwig Stieglitz und Dr. Puttrich haben das Verdienst auf diese preiswürdigsten Werke der vorgothischen Bildnerei Deutschlands nachdrücklich aufmerksam gemacht und sie mit vollständigen lehrreichen Beschreibungen in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Auch Dr. Waagen ertheilt den Freiberger Pfortenskulpturen, welche leider sehr gelitten haben, das verdiente Lob. Während derselbe aber darin den Styl altkristlicher, sich an die Antike anreihender Bildwerke erkennen will, findet Hr. von Quandt darin eine grössere Uebereinstimmung mit dem Geiste der Malereien der Italiäner des 13. und 14. Jahrh., als mit den Werken der letzten heidnischen und ersten kristlichen Bildner. „Es darf nicht übersehen werden, dass die Statuen neben der Thüre einer spätern Zeit und einem andern Style angehören und weit geringer sind als die Skulpturen in den Bogen, die an Ort und Stelle sogleich aus den Steinen der Archivolten gearbeitet werden mussten. Die Statuen aber scheinen von dem Baue entfernt ausgehauen zu sein, da sie nicht einmal in der Grösse zu den Säulen passen, auf welchen sie stehen.“ (Quandt: Beobachtungen und Fantasieen etc. Leipzig 1846. S. 390.) In Puttrichs „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ (3. Lief. Leipz. 1838) bieten sich folgende Abbildungen: Hauptansicht der goldnen Pforte am Dome; Statuen etc. der rechten und linken Seite; Skulptur in der Bogenfüllung; Figuren aus der Wölbung und Grundriss des Portales. Gezeichnet von Geyser, Heuchler und Kirchner, lithogr. von Brandt, Hanfstängel und Schlick. — Die schönen Kreuzgänge der Kirche sind zu einer Art Museum für den „Verein der sächsischen Alterthumskunde“ eingerichtet. Unter den dort aufgestellten bemalten Holzbildwerken bemerkte Dr. Waagen ein sehr bedeutendes Denkmal aus dem 12. oder der ersten Hälfte des 13. Jahrh.: ein grosses Crucifix mit Maria und Johannes. (S. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken, Leipzig 1843, wo S. 6—19 über Freiberg nachzulesen ist.) — Zu Fr. findet man auch

noch einige (späte) Beispiele altdeutschen Häuserbaues; das Portal eines Wohnhauses aus dem J. 1530, wo der Rundbogen wiederaufgenommen ist, theilt Georg Gottfried Kallenbach in der 2. Abth. seiner Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst mit.

Freiburg im Breisgau. — Wo der Schwarzwald sich zur reizenden Gegend der Treisam verengt, ragt in die stille Verschlossenheit des fruchtbaren Thales, welches die schöne alte Gebirgstadt umgibt, wie ein feierliches Ausrufungszeichen die himmelanstrebende Steinspitze jenes vollendeten Grossmünsters aus Deutschlands romantischer Bauzeit. „Wie lieblich ladet die schlanke Wunderblume, die herrliche Pyramide, dieses Wundertabernakel für die Geisterzungen der Glocken, zum ernsten Tempel ein, und wie erhebend, wie überwältigend zugleich, spricht sie zu Geist und Gemüth! Und nun die Kirche selbst, die bunten Fenster, von Morgenglut erhellt, die schönen Altäre und Monumente, der sinnvolle Born mit lebendigem Wasser hinter dem Hochaltar, der Gang mit Bildern zu beiden Seiten; vor der Kirche die drei freistehenden Säulen, wie Leuchter unter der erhabenen Pyramide aufgestellt; das reiche Schiff mit stattlichen Bogen, an ihr und dem Thurm die Miniatur-Pyramiden und Thürmchen, die ernsten und grotesken Steinbilder, alles so sauber und frisch in den dunkelrothen Sandstein gehauen, als seien diese durchbrochenen Wände, die Glieder, Zweige, Blätterranken, Röslein und Knäufe erst gestern aus den Händen geschickter Steinmetzen hervorgegangen. Das gleichfalls gothische Rathhaus gegenüber auf dem kleinen Platze, mit Eckthürmchen und zierlichem Balkon, auf Säulen ruhend, und drüber schildernd fest und trotzig die vier erlauchten Ritter: wie herrlich das Alles, welcher Ernst mit Lieblichkeit gepaart, wie spiegelt sich das Gemüth des Deutschen hier in seiner Kraft und Fülle, in seiner vollen tiefen Innigkeit!“ — So schrieb vor Jahren ein kunstempfänglicher Reisender, Guido von Meyer aus Frankfurt; ähnlich begeistert aber wird noch heute sprechen, wer zum Erstenmale den Himmelsriesen des gesegneten Breisgaues erblickt und ein so ausserordentliches Lapidarvermächtniss unsers Mittelalters mit empfänglichem Auge beschaut. — Ein Theil dieses Münsters soll unter Herzog Konrad dem Dritten von Zähringen um 1122 erbaut und das Schiff der Kirche unter Berthold dem Fünften (Enkel jenes Konrad) aufgeführt worden sein. Der 385 (nach Andern 400) Fuss hohe Thurm, — der Triumf und Stolz der germanischen Baukunst, eins der wenigen Pyramidalwerke, welche trotz ihrer Titanenhaftigkeit völlig zur Ausführung gekommen, — ward im Verlauf des 13. Jahrh. vollendet, und es wurde 1258 unter dem Grafen Konrad I. von Freiburg die grosse Glocke dort aufgehangen. Dieser Thurm ist schlanker und eleganter als der des Strassburger Münsters, seine Verhältnisse sind edler und reiner als die der Thürme zu St. Stefan in Wien und zu St. Marien in Antwerpen. Zu dem fünf Stufen über dem Niveau der Kirche liegenden Chore ward 1354 der Grundstein gelegt; von 1359 an baute es Hans von Gmünd, doch ward es erst durch Hans von Grätz seit 1471 zur Vollendung gebracht, worauf 1513 die Einweihung erfolgte. (S. die Beschreibung und Abbild. bei Aloys Schreiber: Denkmale deutscher Baukunst; auch bei Hermann Püttmann: Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein von Basel bis Holland. Vergl. übrigens unsern Art. „Breisgau“, wo der Baugeschichte und Baubeschreibung des Münsters eine Thurmansicht beigedruckt ist.) Die ganze Länge der Kirche beträgt 377 Fuss, die Breite 87 Fuss. Das Schiff hat 12, das Chor 14 Pfeiler. Der Mittelbau — das Querschiff und der untere Theil der Seitenthürme — gehört als frühester Bautheil der Kirche noch dem Rundbogenstyl an; die hier befindliche Kuppel, deren Innerhöhe 94 Fuss beträgt, hat die so häufig vorkommende achteckige Form. (Wände und Fenster des innern, soweit er nicht umgestaltet ist, romanischen Querbaues sind kahl und schmucklos; auf modernen Säulen ruhen hier kleine neuere Emporen, deren Geländer zwar von gutem Style sind, aber zum alten Bau nicht ganz passend erscheinen wollen. S. den betreffenden Theil der Innerseitenansicht, welche wir hier im Holzstich vom Luzerner Aloys Brunner mittheilen.)

Die alten Steinbildwerke an und im Münster haben mehr antiquarischen denn künstlerischen Werth. Vor dem Thurmbaue drei Standbilder auf Säulenschäften, in der Mitte eine steife Marie mit dem Kinde, zur Seite nicht viel besser die Münsterpatrone St. Alexander und St. Lambert. Im Giebel des vordern Portals die Marienkrönung durch Kristus, darüber und zur Seite Engel. Die vier sitzenden Mannsfiguren an den Strebepfeilern des Thurmes (unterste Reihe) sollen Grafen von Freiburg sein. Ueber denselben (zweite Reihe) zwei gekrönte weibliche und zwei männliche Gestalten, muthmaaslich die Grafen von Urach und Kyburg mit ihren Frauen, den Schwestern des Herzogs Berthold V., welche dem Münsterbau sehr zugethan waren. In der dritten Reihe an den mittlern Pfeilern die Maria verehrt von



den Kristen, genüber ein Bischof und auf den Seitenpfeilern Konrad und Berthold IV., Herzöge von Zähringen. Auf der Rückseite des Thurmes in der gleichen Flucht südlich die heil. Katharine und der Erzengel Michael, nördlich zwei (wahrscheinlich) Predigermönche. Oben am achteckigen Thurme zwölf Mannsbilder, angeblich Kirchenväter. — Das Hauptportal hat am Mittelpfeiler eine grosse Marie mit dem Kinde, unter welcher (als Postamentverzierung) ein den Kopf auf die Hand stützender Mann sitzt. In den Querbildern der Thür folgende Darstellungen. Unmittelbar über dem Thürgesims rechts Kristi Geburt, Maria liegend, Josef unten am Bette sitzend, um dasselbe die Hirten; links die Gefangennahme und Geisselung Kristi; etwas abgesondert Judas am Strange. Ueber dieser Reihe zwei fernere, vier Hauptgruppen abgebende Querbildwerke; in den beiden untern Gruppen erstehen die Todten aus den Gräbern, die zur Seligkeit Berufenen werden von einem Engel geleitet und die Höllenkandidaten von einem molchartig gebildeten Teufel mit Hörnern und Schweif angeführt; in den beiden obern Gruppen rechts wieder die Seligen neben dem Gekreuzigten, links die Verdammten zusammengekoppelt und von einem Satan weggezogen. Ueber dieser Doppeldarstellung die zwölf Apostel nebeneinander sitzend; zuoberst als Zwickelbild der thronende Kristus, vor ihm Maria und Josef knieend, zur Seite Engel. Unten in den Portalvertiefungen acht grosse Gestalten auf fleissig gearbeiteten, mit Martyrscenen gefüllten Postamenten, — zu äusserst rechts eine allegorische Weibsfigur: das Judenthum mit verbundnen Augen, in der einen Hand die Gesetztafeln, in der andern einen zerbrochnen Stab haltend (ganz ähnlich der Darstellung am Strassburger Münster); daneben Mariens Besuch bei Elisabeth und Maria vom Engel gegrüsst. Auf der andern Seite die drei Könige, der vorderste knieend; die vierte Figur das gekrönte Kristenthum. Anschliessend an diese Bilder steigen sechzig kleinere Gestalten unausgesetzt in den Portalhohlungen empor. Die äusserste Reihe beginnt mit der nackten Eva, dann folgen die Erzväter, weiterhin die Könige vom Stamme Davids, hierauf die Profeten und endlich die geflügelten Himmelsbewohner, die Engel. — An den Seitenwänden der Vorhalle (Thurmhalle) wieder grössere Figuren: rechts die fünf schlafenden Jungfrauen mit umgekehrten Lampen (wie am Südportale der Strassburger Münsterfasade), neben ihnen die sieben freien Künste (die Frau Grammatica mit der Ruthe zwei Kinder zu ihren Füssen belehrend), zuletzt St. Margaretha und die h. Katharine. Links der Bräutigam mit den wachenden Jungfrauen, St. Magdalena, Vater Abraham im Moment der Sohnopferung, Johannes der Täufer, Maria Jakobe, Aaron im Priestergewand, ein Engel und zwei Untugenden, die nackte Wollust und die Verleumdung. — An den Seitenwänden des Einganges, unmittelbar neben dem Eisenportal zwei Engel, der eine mit der Mahnung: *Vigilate et orate*, der andre mit dem Wunsche: *Nolite exire!* — — Im Innern des Münsters zwölf grosse aber ziemlich rohe Apostelbilder, welche an den zwölf freistehenden Schiffspfeilern hoch vom Boden auf Tragsteinen sich erheben. — In der südlichen Abseite, rechts vom Haupteingange, sieht man unter dem fünften Fenster das rüde Kolossalbild des Herzogs Berthold V. von Zähringen; er ist geharnischt und hat einen Löwen zu Füssen, der aber pudelklein ist. Dem Berthold genüber (5. Fenster nördlich) steht eine neue Statue, das Sandsteinbild des ersten Freiburger Erzbischofs Bernard Boll (geb. 1756, † 1835) von dem Strassburger Steinmetzen Friedrich. (Die Darstellung einfach und ungezwungen, im Gesicht der Ausdruck des Menschenfreundlichen, Gütigen und Würdigen, im Ganzen das Gepräg grosser Kenntlichkeit.) Unter dem sechsten Fenster gleicher Seite, in einer die Oelbergkapelle genannten grossen Nische, befindet sich die vom Freiburger Steinmetzen Xaver Hauser 1805 gearbeitete, aus lebensgrossen sandsteinernen Rundfiguren bestehende Abendmahlsgruppe, welche von nicht übler Anordnung ist und in so wirkungsvoller Umrahmung auf den ersten Blick einen ziemlich günstigen Eindruck macht, ohne freilich bei längerer Betrachtung zu gewinnen, da eine höhere Auffassung der Karaktere und gediegene Ausführung vermisst werden. Grade genüber in einem ebenfalls nischenartigen Raume (6. Fenster südlich) ein altes Sandsteinwerk: die liegende Kolossalfigur des Kristus im Grabe. (Der Kopf karakteristischer und auch der Leib besser als bei den meisten der alten Münsterstatuen. Unterhalb Kristus die Grabeswächter in verwunderlich kleinen Sitzfiguren.) Beim südlichen Durchgange vom Querbau zu den Chorkapellen trifft man die ältesten Steingebilde an einem Gesims, in dessen Verzierungen Sirenen, Greife, Kentauren, Mönche und Weiber bunt durcheinanderlaufen. Es sind Arbeiten des 12. Jahrhunderts (die übrigen erwähnten oder noch zu erwähnenden alten Bildhauereien des Münsters gehören zum Theil dem 13., meist aber dem 14. Jahrhundert an). Im Chore selbst sieht man neben jeder Seitenthür, welche aus dem Kapellengange in dasselbe führt, zwei kunstfertig durch Xaver Hauser (1806) geschaffene überlebensgrosse

Sandsteinbilder von stark erhobener Arbeit; bei der nördlichen Thür ist einerseits dargestellt Herzog Konrad, der Beginner des Münsterbaues, geharnischt, in reichgesticktem Waffenrocke, mit Helm und Wappen zu Füssen, knieend und betend zur Himmelskönigin, welche auf der Mondscheibe sich mit dem Kinde zeigt; andrerseits Herzog Rudolf im Bischofsornate, neben ihm auf einem Tische ein Heiligenschädel, anspielend auf die Translokation der Ueberreste St. Lamberts nach Freiburg; genüber an der südlichen Thür einerseits Herzog Berthold III. von Zähringen, stehend in voller Rüstung und in der Rechten eine Pergamentrolle haltend (den Grundriss der Stadt, deren Gründer er war), andrerseits Berthold IV., gleichfalls geharnischt, barhaupt, mit Schwert in der Linken und Fahne in der Rechten. (Die Inschrift nennt denselben „Vollender der Stadt und des Tempels", womit aber in Beziehung auf letztern zuviel gesagt ist, sintemal nur ein Theil des jetzigen Münsters unter dem vierten Berthold fertig war.) — Die Bildwerke am äussern Langhause, die auf den Strebepfeilern rings um den Münster angebrachten Statuen, stellen theils Weltleute (wahrscheinlich Zähringer), theils heilige Personen der Bibel und der Kirchenlegende dar. Ebenso formwidrig sind, aber mehr Aufmerksamkeit verdienen die Gebilde über den Chorthüren. Gleichfalls nur antiquarischen Werth haben die Schmuckbilder der in das Langhaus und den Querbau führenden Eingänge, — in den beiden Querfeldern der Südthür: 1) die verscheidende Maria, umringt von den Aposteln, über ihr musikmachende Engel und der Heiland mit einem Kind auf dem Arme, was die zu ihm in den Himmel gekommene Seele Mariens bedeutet, 2) die Himmelsjungfrau, ihre Krone vom Sohn empfangend; in den Querfeldern der Nordthür: 1) das erste Menschenpaar, von der Schlange versucht, aus Eden verjagt, dann Adam grabend und Eva spinnend, 2) Kristus im Himmel thronend und den Satan von sich stossend, mit einem betenden Engel zu Füssen.

In den Fenstern des Münsters sind noch viele Reste von Schmelzmalereien aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert erhalten. Diese alten Scheiben, prangend in kräftig klarem Roth, Blau, Grün und Gelb, sind eben vornehmlich durch ihre Farben, wenig oder gar nicht durch ihr Figürliches bedeutend. Die Glasgemälde in den elf Chorkapellen scheinen im Allgemeinen, obschon ein grosser Theil davon verblichen oder sonst verdorben ist, zu den gediegnern Leistungen alter Schmelzmalerei zu zählen; die besten mögen hier gegen Ende des 15. Jahrh. beschafft worden sein; überhaupt aber erfreut in den Kapellenscheiben eine bessere Zeichnung als in den Fenstern der Seitenschiffe. Eine Anzahl sehr interessanter, grau in Grau gemalter Glasbilder trifft man versteckt in der sogen. Alexanderkapelle am nördlichen Querbau. Es sind vier Männer mit besonders karakteristischen Köpfen und ebensoviele Frauen aus der Verwandtschaft Jesu, alle lebensgross, mit vieler Einsicht und Klarheit behandelt, in den Formen löblich und noch gut erhalten. Die Zeichnung zu diesen Schmelzfiguren hat Hans Baldung geliefert, dieselben entstammen mithin dem 16. Jahrh. Der graue Lokalton spielt etwas in den wärmern Bistre hinüber. Selten sieht man alte Scheiben in dieser Manier und von so körnigem Vortrage. Schade dass sie in einem abgeschlossenen, erst vom Küster zu öffnenden Raume, nicht in einem Hauptfenster des Münsters eingesetzt siud.

Von den alten Scheiben der Münsterfenster, deren Kraftfarben auch beim hellsten Sonnenlichte nicht blenden, sondern nur leuchten, unterscheiden sich sofort die neuen Glasmalereien, welche von den in Freiburg ansässigen Gebrüdern Andreas und Lorenz Helmle (aus Breitnau im Schwarzwalde) 1823 und später beschafft worden sind. Zu den frühern Arbeiten dieser Schmelzmaler gehören das fünfte Fenster der südlichen und das sechste Fenster der nördlichen Abseite. Die Figuren sind freilich in Zeichnung, Haltung und Ausdruck besser als die der alten Fenster, stechen aber in der Färbung nicht zum Vortheil ab, da diese nicht frei von Härten ist und die Farben überdies bei starkem Sonnenschein blenden statt zu leuchten. Die gelungenern Arbeiten der Helmle's bestehen aus einer Reihenfolge kleiner nach Dürers Kupferstichen gemalter Passionsbilder in der Nische unter dem sechsten Fenster der Südseite und in der genüberliegenden Nische (sogen. Oelbergkapelle) unter dem sechsten Nordseitenfenster. Hier kam es natürlich, nächst dem allgemeinen künstlerischen Verständniss der Originale, nur auf die Herstellung einer harmonischen Farbenwirkung und auf eine möglichst wenig störende Führung der Bleilinien an, was wenigstens theilweis erreicht ist.

Der Hochaltar mit namhaften Gemälden von Hans Baldung Grün (aus dem J. 1516), welche nunmehr in neuer Einfassung sich befinden. Hauptbild die Krönung Mariens. Innere Seiten der Flügelthüren: Verkündung, Heimsuchung, Heilandsgeburt und Flucht nach Aegypten (letztes Bild das allerschönste). Auf der Rückseite des Altares die Kreuzigung. Auf dieser sieht

man das Ebenbild des Künstlers, vor dem ein Knabe eine Tafel mit der Meisterbezeichnung hält. Auf der Rückseite der Flügel: St. Georg und St. Lorenz, der Täufer und St. Hieronymus. Diese Bilder sind in der Anlage gewaltig, in der Ausführung übertrieben. Die Färbung kräftig, aber nicht harmonisch. (Vergl. den Art. „Baldung-Grün.“)

In der Universitätskapelle (der zweiten Chorkapelle auf der Südseite) ein zweitheiliges Altargemälde von Holbein dem Jüngern, darstellend die Heilandsgeburt und das Opfer der Könige. Das Geburtsbild, wo das Kind die Nacht erleuchtet, ist zwar im Einzelnen werthvoll, im Ganzen aber nicht sehr ansprechend. Vorzüglicher ist die Opferung; die Composition hat Haltung und Würde, die Gesichter sind karakteristisch und mit plastischer Schärfe ausgeführt, namentlich hebt sich der schöne Kopf des alten knieenden Königs hervor; die Formen sind richtig und ästhetisch, die Fleischstellen klar und wahr, die Gefässe mit dem redlichen Fleiss eines Memling gemalt. Im J. 1820 ist das ganze Gemälde, das sich bis dahin in bewundernswürdiger Schönheit erhalten, durch einen sogen. Restaurator mit Schmalte abgescheuert und dadurch schmählig verdorben worden.

Schöne alte und erneuerte Schnitzwerke im Chore und in den Kapellen. (Die Restaurationen, seit 1820 vorgenommen, sind von der Hand des Freiburger Schreiners Josef Glänz.) Bischofstuhl, Chorstühle, ganz neuer freistehender Altar im Chore, zwei neu eingerahmte Schnitzaltäre neben dem südlichen und nördlichen Thürmchen des Querbaues, und andre mit neuer Einfassung in den Seitenkapellen. Der Altar mit Josef, David und Abraham, von Entres.

Die steinerne Kanzel vom J. 1561, Werk des Steinmetzen Georg Kempf aus Rheineck, der sein Bildniss am Fusse angebracht hat. — Unter dem vierten Fenster des nördlichen Nebenschiffes die Grabstätte des Grafen Egon I. von Freiburg, der Markgräfin Agnes und des Markgrafen Otto zu Baden-Hochberg, deren Ueberreste 1829 von Thennenbach hieher versetzt wurden. — Reichgestickte Messkleider und ein sehr altes Fastentuch in der Sakristei.

Nächst dem Münster ist das bedeutendste Bauwerk Freiburgs die Kirche der Protestanten, die in der Vorstadt an der langen Gasse liegt, welche die Stadt durchschneidet. Diese Kirche stand früher in dem fünf Stunden entfernten Thennenbach, wo sie zum vormaligen Benediktinerkloster gehörte. Nach Freiburg ward sie in den J. 1829—38 versetzt, was unter Leitung des Oberbauraths Heinrich Hübsch geschah. (Vergl. den Bericht in dessen „Bauwerken“, Karlsruhe 1838.) Die alte ganz aus Quadern erbaute Kirche hatte sich bei ihrer einsamen Lage im Walde gut erhalten, und nur Verwitterung des von der Erdfeuchtigkeit leidenden Sockels bedrohte den herrlichen romanischen Bau mit dem Untergange. Alle übrigen Theile der Kirche waren sehr guten Zustandes, daher beim Abbruche, der natürlich erst nach vorheriger genauer Aufnahme des Gebäudes erfolgte, nur sehr wenige Beschädigungen an den fasonnirten Werkstücken vorkamen. Die ursprüngliche Kirche stammt aus dem 12. Jahrh.; ihr Thurm aber datirte etwa 300 Jahre später, war somit natürlich in ganz anderm Style erbaut. Diesen hat Hübsch daher neugestaltet dem Style der Kirche gemäss. Im Uebrigen wurden alle wesentlichen Formen beibehalten; nur Einzelnes ward theils des evangelischen Cultus, theils der baulichen Symmetrie wegen, abgeändert, wobei aber dem romanischen Style alle Rechnung getragen ward. So stellt sich dies Bauwerk als ein gelungenes einheitliches, in sich abgerundetes Ganze dar, welches trotzdem, dass es keineswegs kolossalisch ist, einen grossartigen Eindruck macht. Die Hauptfasade enthält drei Rundbogenpforten, deren mittlere als Hauptportal in Form und Säulenschmuck die andern übertrifft. Das alte Gebäude hatte ausser der Mittelthür nur am rechten Seitenschiffe einen Eingang, dagegen einst eine Vorhalle, welche aber hier bei dem gegebnen Bauplatze nicht anbringbar war. Hübsch gab dem linken Seitenschiff eine gleiche Thür wie dem rechten; das Mittelportal liess er zum Vortheil der ganzen Stirnseite etwas stark hervortreten und überdeckte dasselbe mit einem romanischen Giebel. Die Halbkreise über den Thüren (früher mit Malerei verziert) haben Reliefs vom Karlsruher Bildhauer N. Raufer erhalten: die Geburt, Taufe und Himmelfahrt Kristi. Ferner hat die Fasade eine einfach hübsche Rosette immitten des zweiten Stocks und die Spitze ist durchbrochen von einem Kreuze, das den ersten Eindruck dieser Seite erhöht. Ueber den Thüren der Nebenschiffe gleichfalls ein Kreuz in der Mauer. Zu beiden Abseiten mässige Strebepfeiler. Unter dem Dache ein hinlaufendes Gesims aus kleinen halbzirkligen Bögen. Das Mittelschiff bedeutend höher als die Abseiten. Die ganz einfachen Rundbogenfenster der Seitenschiffe fast um das Doppelte höher und breiter als die des Hauptschiffes. An der Mauerfläche wieder verhältnissmässig wenig vortretende Pfeiler. An Schiff, Abseiten und Querbau zieht sich überall dasselbe Dachge-

sims hin wie an der Stirnseite. Der Querbau mit einem Radfenster auf jeder Seite. An der Schlusswand der Kirche ebenfalls eine Rosette. Der Thurm erhebt sich achteckig in drei Stockwerken über dem Querbaue. Das erste Stock hat eine eigenthümliche Gallerie. Das zweite und dritte ist von rundbogigen offnen Doppelfenstern durchbrochen; dann steigt der Spitzhelm auf, den ein steinernes Kreuz bekrönt. Von der Thurmgallerie an hört die Quaderverkleidung am Aeussern auf; der Obertheil des Thurmes besteht bis in die Spitze aus Backsteinen, jedoch ohne Verputz und Anstrich. Auch das Innere der Kirche trägt ganz das Gepräge höchster und grossartiger Einfachheit. Auf zweien Reihen von je sechs schmucklosen, aber schlanken viereckigen, freistehenden Säulen ruht das Mittelschiff, dessen Höhe vom Boden zum Kreuzgewölbe sechzig Fuss beträgt. Bei dem Chore hat Hübsch (um das Innere bei möglichst weniger Beeinträchtigung dem evangelischen Cultus anzupassen) eine 20 Fuss hohe Querwand angebracht, vor welcher die Kanzel, hinter welcher die Sakreistei und über welcher die Orgel ihren Platz erhielt. Dies machte einen besondern Zugang von aussen und eine Treppe nöthig, welche sich, um kein Missverhältniss abzugeben, von der Orgelbühne aus bis unter Dach als Wendeltreppe fortsetzen musste. Die Seitenschiffwölbungen sind gleichgestaltet den Kreuzgewölben des Hauptschiffs. Das Innere durchweg hell angestrichen, daher von heiterm Eindruck. Während im Innern vornehmlich das trefflich konstruirte Mittelschiffgewölbe anspricht, erfreut uns dagegen im Aeussern das schöne Verhältniss des Mittelschiffs zu den Abseiten, der geschmackvolle Eingang und die durchhin ausgezeichnete Arbeit an Thüren- und Fenster-Einfassungen, an den Gesimsen etc.

Das Rathhaus und ein Theil des Universitätsgebäudes sind alterthümlich, wahrscheinlich aus dem Ende des 15. Jahrh. — In der Hauptstrasse grade neben der Münstergasse ein alter Brunnen, dessen altdeutscher Säulenschaft von alten und neuen Statuetten umgeben und mit Nischen, Baldachinen und Spitzthürmchen geschmückt ist.

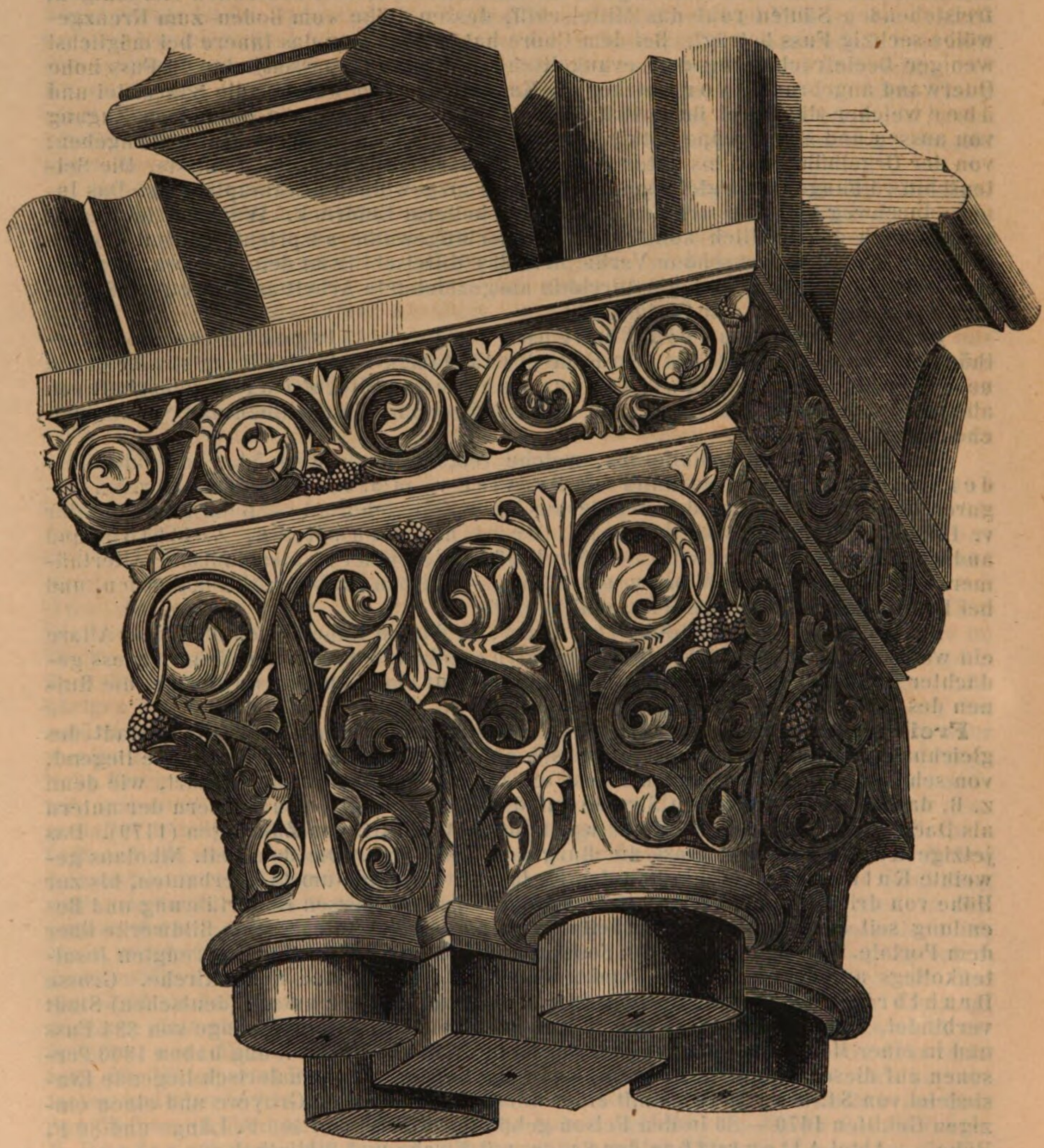
Auf der Universitätsbibliothek, welche 100,000 Bände stark ist, einige alte Bilderhandschriften, darunter ein Brevier vom J. 1430, dessen Malereien (Figuren und Arabesken) zu den fleissigsten jener Zeit gehören. — Beim Domkapitular v. Hirscher: Gemälde von Holbein, Memling, Schaffner, Zeitblom und andern altdeutschen Meistern. — Beim Prof. H. Schreiber: vaterländische Alterthümer. — Beim Rath Hug: Münzen und Bilder. — Bei Hrn. Helmle: Glasmalereien, und bei Hrn. Glänz: Werke der Holzschnitzkunst.

Bei Freiburg das Stift Adelhausen, in dessen Kapelle sich über dem Altare ein wahrscheinlich ächtes Werk Schongauers befindet: ein herrlicher, gross gedachter Heilandskopf mit der Dornenkrone. — Auf einer Anhöhe unweit Fr. die Ruinen des Stammhauses der Zähringer Fürsten.

Freiburg in der Schweiz, oder „Freiburg im Uechtlande“, Hauptstadt des gleichnamigen Kantons, höchst malerisch auf Felsenabhängen an der Saane liegend, von sehr alterthümlicher und hie und da auch sehr seltsamlicher Bauart, wie denn z. B. das Pflaster einer obern Strasse auf dem *Court chemin* den Häusern der untern als Dach dient. Erbauer der Stadt war Graf Berthold III. von Zähringen (1179). Das jetzige Rathhaus war einst die Burg der Zähringer. Die dem heil. Nikolaus geweihte Kathedrale ist ein Bau des 15. Jahrh., hat einen um 1470 erbauten, bis zur Höhe von dritthalbhundert Fuss gediehenen Thurm (an dessen Höherführung und Beendung seit einigen Jahren gearbeitet wird), und zeigt interessante Bildwerke über dem Portale. Die Gebäude des im Sonderbundskriege auseinander gesprengten Jesuitenkollegs auf dem schönsten Punkte der Stadt, dabei eine neue Kirche. Grosse Drahtbrücke, welche die obere (französische) mit der untern (deutschen) Stadt verbindet, 1834 erbaut durch den Ingenieur Challey, in einer Länge von 834 Fuss und in einer Höhe von 145 Fuss über der Saane. (Bei der Einweihung haben 1800 Personen auf dieser Brücke gestanden.) — In der Umgegend die malerisch liegende Einsiedelei von St. Magdalena mit einer durch Jean Dupré de Gruyère und einen einzigen Gehilfen 1670—80 in den Felsen gehöhlten Kirche von 400 F. Länge und 80 F. Höhe. — Abtei Altenryff an der Saane, mit Kirche und Bibliothek.

Freiburg an der Unstrut, thüringisches Städtchen unweit Naumburg, mit einer alten, nach 1062 von Ludwig dem Salier (Springer) gegründeten Burg, einer sehr interessanten Doppelkapelle und einer gleichfalls baugeschichtlich merkwürdigen Pfarrkirche. Nach der 1293 durch Adolf v. Nassau erfolgten Eroberung und Verwüstung von Friedrich dem Gebissenen wieder aufgebaut, diente die Burg von 1322 ab zur Residenz der sächsischen Pfalz- und thüringischen Landgrafen, seit welcher Zeit sie die Neuenburg heisst. Von der in zwei Stockwerke getheilten Burgkapelle stammt der untere Bau wohl noch aus der Frühzeit des Schlosses, während der Ober-

bau mit Spitzbogen eine Zufügung Ludwigs des Sechsten oder Heiligen ist (um 1230). Aus der Oberkapelle theilen wir das höchst interessante Kapitell des Mittelpfeilers mit. Der Stamm jeder der hier sichtbaren vier Säulen (von 7⅓″ Dicke und 6′ 4¾″ rh. Höhe) besteht aus einem Stücke schwarzen polirten Marmorschiefers, der über Eck gestellte Pfeiler dazwischen aber nur aus Sandstein. Die Astragalen hängen mit den Kapitellen zusammen, welche einen gemeinschaftlichen Abakus haben, und dieses Ganze ist aus einem Stücke feinkörnigen weissen Sandsteins gearbeitet (1′ 10½″ rh. hoch). Die Ornamentirung daran ist vergoldet und wohlerhalten, von schöner Erfin-



dung und geschmackvoller Ausführung. Sie hebt sich meist frei vom weissen Grunde ab und erscheint wie aus vergoldeter Bronze gearbeitet. Ueber diesem Hauptkapitell erheben sich vier Gratbögen und ebensoviele arabisch ausgezackte Gurtbögen, welche nach den Winkeln und Wandmitteln der Kapelle gehen und dort von Wandsäulen mit ähnlich reichen aber stets veränderten Kapitellen unterstützt werden. Alles zeugt von vielem Kunstsinn und wahrhaft fürstlicher Pracht. — Die Stadtkirche ist ein Bau aus verschiedenen Zeiten, dessen Gründung noch ins 11. Jahrh. fällt. Die ältern Theile (romanischen Styles) sind die beiden westlichen Thürme, der Unterbau der

innern und äussern Vorhalle, das Querschiff mit seinem Thurme, die Seitenmauern des Chores bis zum ersten Strebepfeiler. Die hier mit vorkommenden gedrückten Spitzbogen scheinen der ältesten Zeit anzugehören, können aber auch durch eine Umwandlung herbeigeführt sein. Bemerkenswerth bleibt hier auch das frühe Erscheinen der Blattverzierung an den Säulenfüssen. Während die alten Theile der Kirche vermuthlich vor Schluss des 12. Jahrh. entstanden, erfolgte 1499 ein grosser Umbau, wodurch das Chor um das Doppelte verlängert und das Langhaus sowohl als die Seitenschiffe verändert und überwölbt wurden. Manches Räthselhafte enthält die äussere Vorhalle. Vergl. des ältern Lepsius Text zur Freiburger Kirche in Puttrichs sächsischen Baudenkmalen. — In der Nähe des thüringischen Freiburgs liegt das Dorf Memleben mit den hochmittelalterlichen Bauresten einer von Kaiser Otto II. (im J. 975) gegründeten Abtei, wo man eine sehr merkwürdige Verbindung des Spitzbogens mit antikisch geformten Gliederungen findet. Ganz vornehmliche Beachtung verdient die Krypte des Klosters, wo fast erloschne Wandbilder aus dem 14. Jahrh. sächsische Kaiser darzustellen scheinen.

Freidhoff, Johann Joseph, geb. 1768 zu Hegge bei Arensberg in Westphalen, ward in einem Kloster erzogen, kam nachher nach Düsseldorf und erlernte hier bei Huck die Kupferschabekunst. Er arbeitete mit an den Blättern, welche die chalkographische Gesellschaft zu Söder nach grossen Meistern in Kupfer stechen liess, und schabte unter andern den Wasserfall nach Ruisdael. Von Söder ging die Gesellschaft nach Dessau, und mit ihr Freidhoff, der hier das Bildniss des Dessauer Fürsten Leopold Maximilian nach Pesne, den Tod des Germanicus nach N. Poussin, Angelika und Medor nach Rotari und mehre andre schwarze Kunstblätter fertigte. Als sich die Gesellschaft in Dessau auflöste, kam Freidhoff 1805 nach Berlin, wo er bei der Akademie als Senatsmitglied und Professor der Kupferschabekunst angestellt ward. Hier lieferte er drei grosse Blätter aus der Brandenburger Geschichte des grossen Kurfürsten, eins nach Weitsch und zwei nach Kretschmar, ferner die Vestalinnen nach G. Lairesse und zuletzt Herkules mit dem Löwen nach Rubens. Die Bekanntschaft mit mehren Kunsthändlern und ein sehr richtiger ruhiger Erwerbsgeist bestimmten ihn, dass er erst seine eigenen Arbeiten selbst verlegte und dann sein durch Fleiss und Sparsamkeit gesammeltes Geld zum Kunsthandel anlegte. Die von L. Buchhorn gestochnen Blätter, der brodbrechende Christus nach C. Dolce, der die Bulle verbrennende Luther nach F. Catel, sowie mehre andre, wurden für Freidhoffs Rechnung gemacht. Er erwarb sich ausgezeichnete Kenntniss von alten Gemälden und Kupferstichen, bereiste als Kunsthändler Holland und Frankreich und schien nun ganz aus der Reihe der ausübenden Künstler zu treten. Indess ward er nur der Schabkunst untreu, nicht der Kunst überhaupt. Sein Handelsgeschäft erlaubte ihm zwar nicht, die Kunst anders denn als Liebhaberei zu betreiben, aber bewundernswerth war seine Geduld, mit der er nunmehr in reiferem Alter sich in vorher nie geübten Kunstfächern versuchte. Er begann in Pastell Porträts zu malen, stach mehre Blätter in punktirter Manier in Kupfer (darunter Alexanders von Humboldt Porträt nach Weitsch das vorzüglichste ist), wollte selbst noch Grabstichel und Radirnadel führen lernen und fing ein grosses Blatt, die Nacht des Correggio, in Linienmanier an, das aber nicht ganz vollendet ward. Dann versuchte er sich in Oelfarben, restaurirte erst einige alte schadhafte Bilder und wandte sich, als er hierbei die Behandlung der Farben eingeübt hatte, plötzlich aus besonderem Triebe der Blumenmalerei zu. Man erstaunte, mit welcher Wahrheit ein in diesem Fache bisher ganz ungeübter Künstler die Natur kopirte; mehre Blumen gelangen ihm vortrefflich, und er malte gleich als Anfangsarbeit zwei grosse Blumenstücke, in denen nur die rothen Rosen etwas zu wünschen übrig liessen. Während er so verschiedne Kunstfächer übte, blieb sein Hauptgeschäft immer der Kunsthandel. Er kaufte alte Gemälde, restaurirte sie sehr gut und verkaufte sie nun sehr vortheilhaft, wobei er sich nach und nach ein bedeutendes Vermögen erwarb. Im J. 1816 reiste er nach Italien und brachte von dort im Sommer 1817 viele vorzügliche alte Kunstwerke zurück, die er mit grossem Gewinn verkaufte. Seine letzte Beschäftigung war Porträtmalen in Oel. Freidhoff starb unvermählt zu Berlin 1818. Als Künstler wird er stets unter den vorzüglichsten deutschen Kupferstechern genannt werden. Als Mensch war er vorurtheilsfrei, gediegnen Charakters, ohne Künstlerdünkel und treu in der Freundschaft. Er besass ein erstaunliches Gedächtniss, wodurch alles Gelesene für immer sein war; so kam er zu grossen artistischen, antiquarischen und literarischen Kenntnissen. Er war verlässig als Rathgeber und ein sehr interessanter Gesellschafter; seine heitre, sich immer gleichbleibende Laune, sein eigenthümlicher Witz und ein unschuldiger Hang zur Satire, womit er doch niemals wehthat, machten ihn im Kreise seiner zahlreichen Freunde zur Seele der Unterhaltung.

Freiheitgöttin, s. die Art. Feronia und Libertas.

Freisingen an der Isar, unweit München, mit einem ansehnlichen Dome, welcher an der Stelle einer ältern (1159 mit der ganzen Stadt abgebrannten) Bischofskirche erbaut ist. Bauherr war Bischof Albert, der selbst ein Baukundiger war und mit eigner Hand am Baue mitwirkte. Die Kirche ist eine Basilika mit zwei Thürmen an der Vorderseite und drei Schiffen, welchen sich noch zu beiden Seiten eine Kapellenreihe anschliesst. Wiewohl sie noch in romanischer Art mit vorwaltendem Kreisbogen ausgeführt ist, zeigt sie doch bereits in ihren minder schweren Verhältnissen das Princip der Gothik. Am alten Portale stehen drei rohe Statuen, welche zwei Bischöfe und eine Gräfin von Burgund vorstellen. An letzter Figur ist das J. 1167 angegeben. Um diese Zeit war also das Portal schon beendigt; der ganze Dom kam jedoch erst unter Alberts Nachfolger, dem Bischof Otto II., im J. 1205 zu Stande. Ein späteres Portal gothischer Art ward unter Bischof Gottfried (1311—15) errichtet. Aeusserlich hat der Dom im Wesentlichen noch seine alte Gestalt; dagegen ist das Innere seit 1622 so radikal umgemodelt, dass hier weder von den ursprünglichen Bauformen noch von alten Bildwerken und Malereien irgend was zu bemerken ist. Nur die Gruftkirche (Unterkirche) ist verschont geblieben; diese zeigt noch ganz ihre alte Form und gehört hinsichtlich ihres Umfanges und der ornamentistischen Mannichfaltigkeit ihrer Säulenkapitelle zu den bedeutendsten Krypten Deutschlands. Der Dom erhebt sich auf einer Anhöhe, von der man eine reiche Schönsicht auf die gesegnete Ebene hat, die sich weithin bis zum Fusse der sie in den mannichfaltigsten und herrlichsten Formen begrenzenden Alpenkette ausdehnt.

Freisingerkapelle, s. im Art. Klosterneuburg.

Frémin, René, † zu Paris 1744 in einem Alter von 71 Jahren, stammte aus Girardons Schule und war ein äusserst fruchtbarer Bildner in Stein und Erz. Von ihm Werke in Pariser Kirchen, in Versailles und in St. Ildefonso; einige durch Stiche (von Thomassin etc.) bekannt. Seine „Egeria“ und seine „Flora“ haben wir in den gleichnamigen Artikeln mitgetheilt.

Fréminet, Martin, Schüler Jean Cousin's und Hofmaler Heinrichs des Vierten. Von seiner Hand sieht man noch ein Deckengemälde in der Saturninkapelle zu Fontainebleau. Es zeugt von derbem Michelangelismus.

Frenia, ein jetzt blühender Bildhauer Italiens, der mit Auszeichnung genannt wird.

Frenzel, J. G. A., Direktor des Staatskabinets der Handzeichnungen und Kupferstiche zu Dresden, geb. 1782 und zum Kupferstecher gebildet unter Darnstädt. Man kennt ihn als Künstler vornehmlich durch Landschaftstiche. Sein Hauptruf gründet sich auf seine sorgfältig gearbeiteten, durch die beigefügten kritischen Bemerkungen werthvollen Kataloge für bedeutende Kunstauktionen. In diesen kunstliterarischen Arbeiten spricht sich Frenzels grosse Blätterkenntniss aus, wobei er immer mit seinem historischen Blicke auch einen fein ästhetischen verbindet. Besonders namhaft sind seine Auktionskataloge über die zu Dresden versteigerten Sammlungen des Grafen Sternberg-Manderscheid und des Freiherrn von Rumohr.

Frère Luc, s. *Frater Lucas.*

Frères ignorantins, unwissende Brüder, heissen die Mitglieder jener „Brüderschaft der kristlichen Lehre“, welche jetzt ihr Hauptquartier zu Fourvières bei Lyon hat.

Fresco secco, s. den Art. „Florentinisches Fresko.“

Freskomalerei; s. den betreffenden Abschnitt im Art. Malerei.

Freudenberg, Eduard, geb. 1808 zu Neuwied am Rheine, gebildet auf der Dresdner Akademie, lebt seit 1831 in München und hat sich daselbst als Volksmaler hervorgethan. Unter seinen jüngsten Stücken war sehr gelungen das Bild der „rauchenden Knaben“, das man auf der Stuttgarter Ausstellung 1848 sah.

Freudenberger, Siegmund, geb. zu Bern 1745, † 1801, war Maler und Stecher und machte sich namhaft durch seine zahlreichen lieblichen Bilder, welche Familienscenen des schweizerischen Landvolks darstellen. Er bahnte damit im vor. Jahrh. zuerst den Weg zur Volksmalerei in der Schweiz. Klebt auch seinen Bildern noch etwas aus der französischen Schule an, aus der er hervorgegangen, findet man darin noch einen Rest von Greuze, vielleicht gar von Watteau und Boucher, so ist doch seine Erfindung meist überaus glücklich und sein ganzes Bestreben eigentlich national zu nennen.

Freudenstadt in Schwaben, mit einer als Spätling der Gothik merkwürdigen Kirche, welche mit der Stadt selbst unter Herzog Friedrich I. durch Heinrich Schikard 1601—1608 erbaut worden ist. Ihr gothischer Styl ist freilich ein solcher, wie die Zeit ihn verstand und verzopfte. Die Kirche ist in zwei einen rechten Winkel bildenden Flügeln aufgeführt. Am Ende der Flügel stehen die zwei Thürme;

die Kanzel steht in der Südwestecke der Kirche, sodass der Prediger den Männer- und Frauenflügel zugleich übersieht. Eine trostlose Grille spricht sich darin aus, dass man das hölzerne Gewölbe frei eingehängt hat. — Der Taufstein der Freudenstädter Kirche ist aus Alpirsbach hieher versetzt. Er ist bemerkenswerth wegen der bedeutsamen Grotesk-Composition an seinem Bauche. Man findet hier nämlich die Darstellung des apokalyptischen Weibes, gegen welches der Drache anspringt, und des apok. Hirsches, der eine Giftschlange (die Sünde) verschlingt und dann, nachdem er aus dem frischen Taufwasser getrunken, sie wieder von sich gibt. An den vier Ecken des Taufsteinfusses sind groteske Menschen- und Löwenfiguren. Der Schwung in jenen Gestaltungen zeugt von einem gewaltigen, freilich der Form nicht immer gewachsenen fantastischen Sinne.

Freund, Hermann, berühmter dänischer Bildner, gest. 1840 als Professor der Bildhauerei zu Kopenhagen. Seine erste Bildung empfing er auf der Kopenhagener Akademie, wo er 1813 den Preis in der Plastik gewann. Im J. 1820 ging er nach Rom, wo er in die Schule seines grossen Landsmannes Thorwaldsen trat. Er blieb bei demselben bis zum J. 1827 beschäftigt, modellirte für Thorwaldsen den Apostel Thaddäus und den Evangelisten Lukas in Gyps, bildete ein sitzendes halbbekleidetes Mädchen, das ein Lamm trinken lässt, schuf einen Merkur mit sprechend ausgestreckter Rechten, mit dem Caduceus in der Linken und dem Pileus auf dem Haupte, und lieferte mit Alvarez, Launitz und Kessels für den Grafen Schönborn die vier Jahreszeiten in Hermenform. Neben diesen Arbeiten beschäftigten ihn eifrige Versuche zur Bearbeitung der nordischen Mythologie, wodurch er der Vorläufer des jetzt auf diesem Felde bedeutsamen schwedischen Bildners Fogelberg ward. Schon in der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts hatte er ein Basrelief gezeichnet und sieben Modelle einzelner Gestalten aus der nordischen Sage entworfen; dieselben wurden von der Kopenhagner Akad. am 1. Mai 1822 mit dem Preise gekrönt und sollten durch Radirungen von Petersen veröffentlicht werden. Die kleinen wenig ausgeführten Modelle trugen durchweg den Karakter einer reinen einfachen Schönheit, verbunden mit dem Hohen und Kräftigen, das ihrer Bedeutung zukam; es war ein edler männlicher Geist, der aus ihnen sprach, alle falsche Manier, alles blos Aeusserliche, Seltsame verschmähend, im Gegentheil nur durch innere Hoheit und grösste Einfachheit imponirend. Ueberall fand man das Nackte vorherrschend; zur Ergründung des Kostüms aber hatte Freund das Vaterländische mit Geschmack benutzt; von Attributen genügten ihm die nothwendigsten, denn der Karakter sollte aus den Zügen, aus der Gestalt, nicht aus den Beiwerken reden. Die Figuren waren folgende:

Odin, sitzend auf dem Throne, Zeus ähnlich, doch älter, das Haupt mit einem runenverzierten Diadem geschmückt, seine Bekleidung ein Bärenfell, das die Brust halb entblösst lässt; mit der Linken stützt er sich auf das Scepter. Er ist die herrschende Macht ohne die Stärke des Zeus, und dem Schicksal untergeordnet. Auf der Lehne seines Throns sitzen hüben und drüben zwei Raben, sie sind seine Boten und enthüllen ihm jegliches Schicksal und die Handlungen der Menschen und Götter. Zu seinen Füssen sitzen zwei Wölfe. Die Vorderseite des Throns und seine Stufen sind mit den Reliefs seiner Thaten, die Rückseite ist oben mit der Sonne, und unten mit den Figuren der Götter geschmückt. (Dies Werk ward in Bronze ausgeführt und nach Freunds Tode in Kopenhagen ausgestellt.)

Thor, als Donnergott, stehend, mit dem rechten Fusse vortretend, und bewegt abwärts blickend. Er hat eben den Blitz geschleudert, und schlägt mit dem Hammer, dem Donner, nach. In der Linken hält er noch den Donnerkeil. Eine Gestalt zwischn Zeus und Herkules, nackt; nur ein Wolfsfell fällt über den Arm auf die Erde. Ein Harnisch ist seine Stütze. Um das Haar trägt er ein Diadem; der Bart ist kurz und kraus; um die Lenden schlingt sich der Gurt, der ihm Stärke verleiht.

Thor noch einmal, als Held. Er steht ruhig, etwas vorschreitend, den Blick abwärts nach der linken Seite gewendet; er stützt mit der Rechten den Hammer auf den Harnisch, auf den das Wolfsfell herabfällt; in der Linken hält er den Donnerkeil. Hinter seinem linken Fuss liegt der Helm. Die Lenden sind mit dem Gurt, das Haupt mit dem Diadem geschmückt.

Gruppe der Freya. Die Göttin der sehnenden trauernden Liebe sitzt bekleidet, das Haupt mit dem Schleier bedeckt, das Kinn in der Rechten gestützt, mit der Linken den Blumenkranz haltend. Zu ihren Füssen sind ihre zwei Katzen. Rechts, an sie geschmiegt, unbekleidet, ist Siofne, die aufkeimende Liebe; sie sieht ihr ins Antlitz, indem sie ihren Schleier wegzieht. Links ihre Tochter, die Freude der Liebe, Hnos, ebenfalls unbekleidet, an sie geschmiegt vor sich hinschauend, die Linke um der Mutter Nacken geschlungen. An den Stufen des Thrones sind Freya's Schicksale in

Relief: Odin, ihr Gatte, verlässt sie, weil sie alt geworden, nachdem Iduna geraubt war.

Iduna, die Göttin der Jugend, in jugendlich zarter und züchtiger Stellung. In der Linken trägt sie die Schale mit Aepfeln, in der Rechten den Becher mit Aepfelwein. In Bekleidung der Hebe ähnlich, mit tiefgegürtetem Gewand, ein leichtes Obergewand hängt über ihre Schulter. Das Haar fällt in langen Locken herab, das Haupt ist mit einer länglichen Mütze bedeckt, an der eine Quaste herabfällt. Noch jetzt eine Tracht der isländischen Mädchen.

Bragi, ihr Gemahl, der Gott der Dichtkunst, der in der Walhalla die Göttin mit Gesang unterhält. Er trägt eine Binde um das lockige Haar, und rührt mit der Linken die Harfe, die an einem über die Brust laufenden Bande hängt, indem er die Rechte emporhebt. Seine Bekleidung ist ein gegürtetes Schaffell, Halbstiefeln und ein Bärenfell.

Loke, der Zerstörende, der Schleicher, der Gott aller List und Verschlagenheit. Er trägt Beinkleider und ein Obergewand, das, über den Kopf gelegt, seine langen Ohren verbirgt. Seine Rechte ist ebenfalls darunter verborgen, korallenförmig; die Linke ist schön, an's Kinn gelegt. Am Rücken hat er Fledermausflügel. Weit vorschreitend steht er, schleichend, und listig vor sich hinsehend.

Das Basrelief stellte die drei Nornen dar, welche von Mimer, Baldur und den Walkyren wegen des Schicksals der Götter und Menschen um Rath gefragt werden. Iduna, die Göttin der Jugend, war durch Loke geraubt, und Götter und Menschen wurden alt. Dem abzuhelfen fragt Baldur den Mimer, den Gott der Weisheit, um Rath, und beide gehen zu den Nornen; Baldur, apollähnlich, nackt, mit einfachem Mantel, Mimer mit langem Barte, Bärenfell und Krug, weil er aus dem Borne der Weisheit schöpft. Beide kommen von der Rechten. In der Mitte die Nornen. Die mittelste, Veranda, die Gegenwart, halb entschleiert, mit grossen Flügeln, eine Wage haltend, steht auf der Urne, aus welcher der Strom der Zeit an der Vergangenheit vorbeifliesst. Diese, die Ur, mit einem Felle bekleidet, sitzt zur Linken und schreibt das Geschehene auf ihre Tafel; die Zukunft aber, Skulda, sitzt zur Rechten, gleichfalls mit Flügeln und bekleidet, den Finger der Rechten an die Lippe gelegt. Links von dieser Mittelgruppe sind die drei Walkyren, die den Kriegern zu Hilfe kommen und das Schicksal der Menschen verkünden. Sie haben schon gefragt und halten einander gefasst, sind mit Untergewand und Fellen bekleidet und an den Schläfen geflügelt. Die erste hält den Schild, die zweite den Runenstab, die dritte den Speer.

Freund zeigte und erläuterte diese Versuche einer Neubelebung der nordischen Mythe in seinem Studium zu Rom mit besonderer Vorliebe; sein grades offenes Wesen entfaltete sich dabei zu grosser Liebenswürdigkeit, seine edle nordische Gestalt erschien höher und heldenhafter, während er von den Göttern und Helden der Edda sprach. Es war ein feiner Sinn für griechische Schönheit in ihm, weshalb er auch mit Leidenschaft die schönsten griechischen Münzen sammelte; dabei aber gab er seine Neigung zum Gewaltigen, die ihm angeboren war, nicht auf, wie denn sein Merkur, der ihm damals einen Namen erwarb, bei einer wirklich schönen Gestalt etwas Reckenhaftes an sich hatte, das dem Doppelkarakter des Gottes und Götterboten, in welchem Freund ihn darstellen wollte, nicht übel zusagte. Freund hatte sich tief in die nordische Götterwelt versenkt und fand darin längst verklungene Harmonien, die sein inneres Ohr festhielt; so lauschte er mit Ahnung und Erhebung auch jenen hohen Gesängen in der Sistina, deren einfache Gewalt uns bald in die dunkeln Tiefen unsers Wesens hinabführt, bald zur himmlischen Klarheit und Heiterkeit erhebt.

In allen seinen Werken erkannte man das Bestreben, das Edle und Schöne in individueller Form zu erkennen und zu bilden. Er war weniger als sein Meister Thorwaldsen dem allgemeinen Typus hellenischer Formen zugethan, vielmehr suchte er die schöne Form mit feinen Abstufungen, auch selbst mit kühnen Variationen, in der Natur. Für Thorwaldsen war er im umfassendsten Sinne des Wortes ein Freund, denn er war nicht nur mit allen Verhältnissen und Interessen des Meisters vertraut, Geschäfts- und Rechnungsführer desselben, sondern wie ein Sohn um den Vater unablässig für dessen persönliches Wohl bemüht. (Differenz trat zwischen Beiden nur in Ansichten hervor; so wollte Thorwaldsen z. B. von den nordischen Göttern, die ihm für barbarische galten, nichts hören und sehen, daher Freund seine geistreichen Skizzen zu den Figuren der Nordlandsgötter heimlich entwerfen musste, um sich nicht das Missfallen seines Lehrers zuzuziehen.)

Im Herbste 1827 erfolgte Freunds Rückreise nach Kopenhagen, auf welcher er München besuchte. Er reiste grösstentheils zu Fusse, wobei er die schönsten seiner griechischen Münzen, eine nicht unbeträchtliche Zahl, in seinem Ranzen auf dem

Rücken trug. Er war noch derselbe zutrauliche, biedere, kernhafte, ernstheitere Mann, den Alle liebgewannen, denen er sich nahte, dem Keiner nahte, der nicht einer edeln Gesinnung sich anschliessen mochte. In Kopenhagen ward er Professor an der Akademie, und einer der Dirigenten des Kunstvereins. Im J. 1836 vollendete er ein Denkmal des Reformators Hans Tausen, aus Sandstein, für Viborg; 1837 wird eines grossen Taufsteins von ihm erwähnt. Als Thorwaldsen im September des folgenden Jahrs seinen Triumfeinzug in Kopenhagen feierte, empfing ihn Freund mit Professor Thiele im Namen der Akademie; er leitete noch die Aufstellung des Kristus und der Apostelstatuen, welche Thorwaldsen für die Hauptkirche gearbeitet hatte, und war von ihm bestimmt, die unvollendet von ihm hinterlassenen Werke im Verein mit einem andern seiner Schüler, Pietro Galli, zu Ende zu führen. Aber der bejahrte Meister musste den treuen Schüler in den Jahren seiner besten Kraft sterben sehen! — Freunds letzte bedeutsame Arbeit war die dreitheilige Frieskomposition „Ragnarokr“ (der Götter- und Weltuntergang, aus welchem nur der Alfader hervorgeht). Diese episch-dramatischen Basreliefe, im Sommer 1841 in einem Saale der Christiansborg aufgestellt, gehören — zumal hinsichtlich der Auffassung — zu den vorzüglichsten und originellsten Mythusbildnereien der neuern Zeit. Weiteres hierüber berichtet Nr. 54 des Schornschen Kunstblattes vom J. 1841.

Frey, Hans, gest. 1523, war Kupferschmied und Harfenschläger zu Nürnberg. Er lieferte getriebene Kupferbilder für zierliche Wasserkunstwerke, lebte aber mehr für die Harfe denn für die Kunst. Namhaft ist er eigentlich nur durch seine Tochter Agnes, welche dem jungen Albrecht Dürer aufgedrungen ward und als Eheteufelin dessen Leben verkümmerte.

Frey, Jakob, Vater und Sohn, beide als Stecher namhaft. J. Frey der Aeltere, Sohn eines Graveurs in Bein und Metall, geb. 1681 in Luzern, † 1772 zu Rom, war der Ausgezeichnetste unter den deutschen Stichkünstlern seiner Zeit, zeichnete edler und richtiger als die Meisten seiner Landsleute, führte in einer geregelten Weise sehr gewandt die Nadel, die er mit dem Grabstichel unterstützte, und wählte grosse malerische Werke (freilich meist im Sinne seiner Zeit, welche die Massen höher achtete als den formdurchdringenden Geist) zu Vorbildern. Seine Zeichnung entspricht dem Flachsinne seines Zeitalters, denn sie ist gewöhnlich geistlos, auch wo sie correkt ist; sein Stich aber erscheint unangenehm rauh und nur von soviel Kraft, als ihm die Druckschwärze gegeben. Von seinen zahlreichen Blättern sind anzuführen: der sehr geschätzte Nachstich des berühmten Edelinckschen Blattes mit der grossen heil. Familie nach Raffael; der heil. Hieronymus nach A. Caracci (vorzüglich schön); die Sebastiansmarter nach Domenichino (schön); der singende David vor der Bundeslade, die Judith mit dem Holoferneshaupte, Salomon und Saba, Esther vor König Ahasverus, vier Rundbilder nach Domenichino's Fresken in S. Silvestro zu Rom; die Hieronymus-Communion nach dems. Meister (Hauptblatt aus dem J. 1729); St. Romuald der Kamaldolenser nach A. Sacchi (das Leibblatt Frey's, gewöhnlich „der weisse Mönch“ genannt); der von Horen umgebne Apollo auf dem Sonnenwagen, nach Reni's Fresko im Palaste Rospigliosi (schönes Hauptblatt); der Tod des Franz Xaver nach dems. Meister (vorzügliches Blatt aus dem J. 1743); Franz von Paula ein Kind vom Tode erweckend, nach Bonav. Lamberti; Josefs Flucht vor Potifars Frau, nach Cignani (malerisches Blatt im ersten Dresdner Galleriewerke); das Kristkind in der Krippe von Engeln angebetet, schöne Composition von Maratti (geistreich radirt); heil. Familie nach Dems. (schönes Bl. von 1729 mit der Schrift: *Beatus ille qui audit me*); St. Bernhard den Gegenpast Victor zu Innocenzens Füssen führend, San Filippo Neri vor dem Marienbilde, und Kaiser Augustus den Tempel des Janus schliessend (vorzügliche Blätter nach dems. Meister); die Hirtenanbetung, die heil. Jungfrau mit S. Fil. Neri, und die thronende Marie, welche einem knieenden Geistlichen das Skapulier ertheilt, Hauptblätter nach Conca. — J. Frey der Jüngere, der sich als *Giacomo Frey* angibt, stach das Lionardische Abendmahl nach der Oelkopie des Marco d'Oggione, welche Abweichungen vom Mailänder Fresko enthält, ferner die heil. Familie in einer Landschaft, wo Josef das Kind mit Kirschen traktirt, nach Maratti (schönes Blatt von 1785), und das interessante Abendmahlsbild nach Gaud. Ferrari (Blatt von 1786).

Frey, Martin, geb. zu Wurzach in Schwaben 1769, bildete sich zum Stecher unter Gotthard von Müller zu Stuttgart, kam 1800 nach Wien und ward 1815 Mitglied der dasigen Akademie. Unter seinen schätzbaren Blättern heben sich hervor: Madonna mit Kind im Garten nach einem Gemälde von Francia (das sich unter Raffaels Namen in der Samml. des dän. Gesandten Saforin befand), Madonna mit den Kindern Jesus und Johannes nach Raffaels Bilde in der Gall. Esterhazy, und die herrliche Justina nach Alessandro Moretto (Bl. vom J. 1824, hoch 20, breit 14 Zoll).

Frey, Landschafter aus Basel, begleitete den Professor Lepsius auf der bekannten preussischen, im Interesse der Alterthumswissenschaft unternommenen Expedition nach Aegypten, von wo er eine werthvolle Skizzensammlung aus der geschichtlichen Vergangenheit und der Natur des mittlern Nillandes nach Rom zurückbrachte. Hier führte er (um 1845) für den König von Preussen eine der Skizzen: den Chamsyn in der Wüste, in einem grössern Oelgemälde aus, welches sich Auszeichnung erwarb. Im äussersten Vordergrunde die grosse Sfinx mit den Narben der Zeit, seitwärts im tieferen Hintergrunde das Dorf Sakara mit der Pyramidengruppe, weiterhin blinkende Streifen der zurücktretenden Nilwasser, und zur Rechten der Sfinx hie und dort einzelne ragende Pyramiden. In der Nähe der Monumente zerstreute Beduinen mit Kameelen, die Schutz suchen und ängstlich zur Erde niederkauern. Sonst in der weiten Ebene nichts als die Todesschauer der Wüstenei; kein sprossender Grashalm, keine schattigen Palmen, keine ragenden Sykomoren, statt dessen fliehende Wolken des feinsten, vom Glutwind aufgewühlten, Alles umschleiernden sengenden Sandes, in welchem auch das Firmament aufzulodern scheint. Bei der Ausführung eines Gegenstandes der Art, wo Alles darauf ankommt, die Allgewalt eines uns unbekannten Elementes in seiner absoluten Willkür andeutend darzustellen, musste auf Verwendung der wirksamsten Mittel der Malerei, d. h. auf Harmonie des Kolorits und die des Lichtes und des Schattens, der Wahrheit halber fast ganz verzichtet werden. Nur ein Künstler von einer so viel geübten Technik wie Frey konnte das Erlebte mit solcher Meisterschaft auch Andern wiederzeigen, wie es in diesem Bild geschehen.

de Frey, Anna und Pieter, Künstlergeschwister von Amsterdam, wo sie in Lauwers Schule gebildet wurden. Erstere war Zeichnerin und Malerin und starb verheirathet zu Mannheim 1808. Eine ihrer glücklichsten Zeichnungen war die nach einem Gemälde Jan Steens, wo dieser Meister sich selbst geschildert hat. Vergl. R. van Eynden: *Geschiedenis der vaterlandsche Schilderkonst II.* 459. Das Städelsche Museum zu Frankfurt besitzt von ihr das Bild zweier nähender Frauen mit einem Kinde. Es ist auf Leinwand gemalt und bezeichnet *Anna de Frey fecit* 1786. — Ihr Bruder Pieter, geb. 1770, zeichnete sich als Stecher aus, liess sich in Paris nieder und war da noch 1830 thätig. Die tüchtig gezeichneten, kühnen Arbeiten dieses Meisters sind doppelt bewundernswerth, wenn man bedenkt, dass er bei der Unbrauchbarkeit seiner Rechten sie alle mit der Linken ausführen musste. 1796 erschienen von ihm: der bärtige Alte mit Federmütze nach Giorgione, der lesende Einsiedler nach Breckelencamp; 1798: der barmherzige Samariter nach Rembrandt und die Anatomie (mit dem Bildniss des Professors Tulp) nach Demselben; 1800: der Schiffsbaumeister mit seiner Frau, nach Dems.; 1801: die Mutter Rembrandts, und eine Landschaft mit Wasserfall, ebenfalls nach Rembrandt; 1804: der grossbärtige Mann im Lehnstuhle, nach Dems.; 1805: die Jünger zu Emmaus, nach Dems.; 1806: ein Klosterhof zu Triest; 1807: ein römischer Triumfbogen; 1810: die Tobiasfamilie nach Paul Rembrandt; 1817: die Darbringung im Tempel, Hauptblatt nach einem Rembrandtisten; 1818: das Bildniss des Dr. Dubois; 1827: der Graf d'Hauterive; 1830: St. Louis zu Damiette die gefangnen Franzosen befreiend, nach Granet. Undatirte Blätter: das Bildniss Rembrandts, die Segnung Jakobs und die Alte in Betrachtung, alle drei nach Rembrandt; Dow's Bildniss und Dow's Familie, nach Dow selbst; das ausgezeichnete Bildniss des siebenten Pius von Louis David in der Luxemburger Gall.; das Grabmal des Königs Pipin etc.

Freya, die Venus unter den Norlandsgöttern. Darstellung derselben von Hermann Freund; s. den Art. über letztern.

von Freyberg, Elektrine, geb. 1797 zu Strassburg, † am 1. Januar 1847, war die Tochter des Landschaftmalers Johann Stuntz, der 1808 von Strassburg nach München übersiedelte, bildete sich früh unter väterlicher Leitung zur Künstlerin, besuchte 1821—22 Italien, wo infolge ihrer Anschauung der Werke Raffaels und andrer Heroen der Malerei ihr Sinn für religiöse Kunst zur Reife gedieh, und entfaltete darauf bald eine solche Kunstkraft, dass sie als Historienmalerin zu den vorzüglichsten künstlerischen Namhaftigkeiten, welche je in der Frauenwelt erstanden sind, gezählt werden konnte. Mit ihrer Kunstbegeistrung verband sich aber aufs Schönste das zarteste weibliche Liebegefühl, das ihrem Leben und Streben den poetischen Hauch verlieh. Nach einer durch viele Hindernisse schwergeprüften und beiderseits mit deutschromantischer Treue bewährten Liebe vermählte sich Elektrine Stuntz in den ersten Zwanzigern des Jahrh. mit dem Freiherrn Wilhelm von Freyberg, mit dem sie in München sowie auf ihrem väterlichen Erbe, dem unweit der Stadt liegenden Landgütchen zu Thalkirchen, das zur „Villa Freyberg" verschönert ward, das gemüthlich befriedetste Leben führte, bis sie endlich in ein Körperleiden

verfiel, dem sie unter allgemeiner Betraurung erlag. — In ihren Bildern wusste sie mit jugendlicher Anmuth und Wahrheit die zartesten Gefühle zu schildern. In der Leuchtenbergschen Gall. zu München ist ihre wunderschöne Schilderung des „Frauenbesuchs am Grabe des Heilands.“ Den heil. Frauen verkündet der auf dem Rande des geöffneten Grabes sitzende Engel die fröhliche, kaum glaubliche Botschaft; die eine der Frauen, deren aufgelöstes Haar die Eile ihrer Annäherung bezeichnet und die das Salbengefäss in Händen hat, sinkt am Grabe in stiller Freude nieder, während die beiden andern noch wie zweifelnd dastehen. (Verbreitet ist dies Bild durch eine Steinzeichnung von Nep. Strixner.) In ders. Gall. ist von ders. Künstlerin eine anmuthreiche Muttergottes in halber Lebensgrösse. Die schöne Madonna erscheint beseligt im Anblicke des göttlichen blonden Kindes, das vor ihr steht und in ebenso milden als kräftig warmen Fleischtönen gehalten ist. — Edel ist auch ihr kleines Brustbild einer betenden Madonna und ein Wonnebild der Mutterliebe bietet die Madonna in der Rebenlaube, wo sie das Kind auf ihrem Schoose hält, welches den vor ihm stehenden kleinen Johannes liebkosend umfängt. Sinnend und voll inniger Freude ruht der Blick der Mutter und jedes Beschauers auf der schönen Gruppe. (Auch Volkstücke kennt man von Elektrinens zartem Pinsel, z. B. das lieblich naive Bild des flötenden Hirtenbuben.) Eigenthümlich ist Elektrinens Gemälden der mehr oder minder bräunliche Ton, in welchem dieselben wie in einem zarten Grundtone gehalten sind. Der Ruf ihrer Leistungen erwarb der Malerin, als sie in Rom verweilte, die Ehrenmitgliedschaft der Akademie von San Luca. — Valentin Schertle lithografirte nach ihr die Mad. mit dem Kinde, welche Hr. von Eichthal zu München besitzt; H. Köhler lithografirte eine Charitas, und die Meisterin selbst zeichnete auf Stein eine knieende Muttergottes.

Frick, J. F., Autor eines Werks über das „Schloss Marienburg in Preussen, welches in fünf Folioheften 1802 zu Berlin erschien.

Fridolin, der Heilige, kam aus Irland als Verkündiger des Evangeliums in die Schweiz, erweckte im J. 509 den todten Urso, weil derselbe vor dem Richter eine Schenkung zur Stiftung des Klosters Seckingen auf der Rheininsel zu bestätigen hatte, und starb als Abt im J. 540. Sein Gedächtnisstag ist der 6. März. Das Wunder der Ursoerweckung findet man dargestellt von Janssen in einem der kleinern goldgrundigen Bilder aus der Bekehrungsgeschichte der deutschen Völker, womit die neue Bonifazkirche zu München geschmückt ist.

Friebel, L., Kunstgiesser zu Berlin. Durch diesen ausgezeichneten Werkmeister ist jetzt das grossartige für Berlin bestimmte Reiterstandbild Friedrichs des Grossen nach Meister Rauchs Modellirung in Bronze gegossen, zusammengefügt und ciselirt worden. Die Höhe des Reiterbildes mit der Plinthe beträgt 17 Fuss 3 Zoll, die des figurengeschmückten, noch auszuführenden Fussgestells 25 Fuss, also die Gesammthöhe des Denkmals 42 Fuss 3 Zoll. Die Vollendung des Ganzen und dessen Errichtung auf öffentlichem Platze Berlins wird etwa im J. 1850 erfolgen.

Fried, Heinr. Jakob, geb. 1802 zu Landau in der Rheinpfalz, begann sein Studium auf der Akademie zu München und wählte das Fach der Historienmalerei, mit Vorliebe für die Geschichte des Mittelalters, insbesondere für die romantische Poesie, wobei er gern Gegenstände wählte, wo sich Architektur und Landschaft vereinen liess. Auch radirte er für Kunsthandlungen und fing 1830 unter dem Titel „Erinnerung an die Vorzeit, oder die Rheinpfalz,“ eine Sammlung von Ansichten geschichtlicher Denkmale der Pfalz an, meistens mit Scenen ländlicher Gebräuche staffirt, die er in München selbst lithographirte. Im J. 1834 machte er seine Studienreise nach Rom und blieb bis 1837 in Italien, wo ihn zuletzt besonders der Reiz der Landschaft fesselte, und von wo er an den Rhein zog. 1840 gab er eine Sammlung Gedichte unter dem Titel „Epheuranken“ heraus. Sie enthält einen grossen Theil der Sagen der Rheinpfalz, hauptsächlich aber Empfindungen während der Wanderung, Schilderungen des Künstlerlebens und Strebens, römische Lieder, vaterländische Gefühle (diese namentlich entstanden durch die in selbigem Jahre hervorgerufene deutsche Stimmung), dann Romanzen und Balladen. Dieser Sammlung folgte 1841 ein zweiter Band. Hierauf ging Fried wieder nach München, wo er jetzt Genrescenen in Verbindung mit Landschaft und Architektur malt. Man kennt von ihm Scenen aus Gedichten und Volksmährchen, aus Tasso's befreitem Jerusalem, aus Don Quixote etc. Davon kam unter andern das „Gretchen“ (nach Goethe's Faust) in den Besitz des Kronprinzen von Baiern, und „Ritter Toggenburg“ (nach Schiller) in den Besitz des Freih. G. v. Lerchenfeld. Der Generalsekretär Prof. J. M. Wagner in Rom erwarb den „verwundeten Ritter mit seinen Knappen,“ wovon eine Wiederholung sich bei Dr. Pauli in Landau befindet. Fürst Karl von Wrede besitzt die Ansicht der „Burgruine Trifels,“ sowie die „neapolitanischen Pifferari.“ Artillerie-Oberst Weis-

haupt in Würzburg hat den „Klostergang in S. Sciolastica bei Subiaco," und Prinz Karl v. Hessen die „blaue Grotte der Insel Capri." Eine zweite Darstellung der blauen Grotte fiel bei der jährlichen Verloosung der vom Münchner Kunstverein angekauften Gegenstände 1844 dem Grafen Orloff in Petersburg zu. Ausserdem sind aus Fried's Malerhand Jagdzüge, Ritterkämpfe, Städteansichten, Landschaften und Bildnisse in den Besitz verschiedener Kunstvereine und Privaten übergegangen. — Eins der jüngsten und geschätztesten Gemälde von Fried schildert eine Situation des Don Quixote und Sancho Pansa. Der Künstler hat aus dem Leben des berühmten Junkers von der Mancha jenen Moment gewählt, wo letzterer mit seinem Schildknappen in einer Haide mehren Heerden Schafen begegnete, die den Staub zu hohen Wolken aufwirbelten. Flugs hielt sein verbranntes Gehirn diese Schafheerden für Armeen und ihre Hirten für die berühmten Heroen seiner, von seiner Haushälterin und Nichte so oft verfluchten Ritterbücher. Er hält seine Rosinante an, und zählt seinem Schildknappen eine Menge aus den Ritterbüchern bekannte Namen vor: „Jener dort mit dem blauen Schilde und der goldenen Schlange darin, das ist Alifanfaron der Starke u. s. w." Sancho hält die Hand über die Augen, richtet sich auf seinem Sattel auf, horcht seinem Herrn aufmerksam zu, kann aber gleichwohl nichts als Schafe erkennen. Unterdessen lässt sich sein Grauschimmel die am Wege stehenden Disteln wohl schmecken. Der Künstler hat seine Aufgabe glücklich gelöst. Die Blume der fahrenden Ritter, der Schutz der Wittwen und Waisen, der Vertilger der Räuber und Mörder, zeigt uns ganz das Aeussere, das ihn zum „Ritter von der traurigen Gestalt" stempelt. Seine Haltung, so gut es dies morsche Gerippe zulässt, ist majestätisch und drückt ganz die Begeisterung seiner verwirrten Fantasie aus. Rosinante, gegen welchen Babieza, das berühmte Ross des Cid, ein gemeiner Karrengaul war, hat, so lendenlahm er ist, alle Kraft zusammengenommen, und steht da, als wenn er verstünde und glaubte, was sein Herr sagte. In der That, dies berühmte Schlachtross, wie es uns hier im Bilde vorgeführt wird, sieht ganz aus, als wäre es ebenso von dem Nutzen und Ruhme der fahrenden Ritterschaft überzeugt, wie sein unsterblicher Herr und Meister. Auch die Landschaft im Bilde passt zum Ganzen, und gern übersieht man in derselben kleine Mängel, z. B. in der Luft. Fried sollte einen Cyklus von solchen Bildern aus Don Quixote zu Tage fördern, er bewegte sich auf einem klassischen allgemein bekannten Boden und stellte sich die dankbarste Aufgabe.

Friedberg in der Wetterau. — Am Rande eines alten Reichsforstes war die Burg Friedberg erbaut worden, welche später die Erbaunng der Reichsstadt Friedberg veranlasste. Im J. 1226 war die Stadt bereits bedeutend genug, um mit den Städten Mainz, Speier, Worms, Bingen, Frankfurt und Gelnhausen in einen Bund gegen das Mainzer Erzstift zu treten. Nicht viel später wird die Gründung der Friedberger Hauptkirche erfolgt sein. Verglichen mit andern grössern Kirchen in Hessen, namentlich mit der Klosterkirche zu Haina, der Elisabethkirche zu Marburg, den Stadtkirchen zu Alsfeld, Frankenberg, Grünberg, Wetter und Wetzlar, zeigt die Friedberger eine entschiedne bauliche Verwandtschaft zu denselben, welche vornehmlich in der Gleichheit der Höhe der Seitenschiffe mit der Höhe des Mittelschiffs, zugleich aber auch in der Uebereinstimmung der Säulen, Kapitelle und Profile besteht. Der sehr regelmässige Grundriss der Friedberger Kirche (mitgetheilt in Mollers Denkmälern der deutschen Baukunst) hat das Eigenthümliche, dass die beiden Thürme offene Hallen bilden, welche zum Durchgang dienen. Der abgeschlossene Chor mit seinen zahlreichen Stühlen und der vor dem Lettner angebrachte Laienaltar bezeugen, dass diese Kirche nicht blos Pfarr- sondern auch Stiftskirche war. Die immitten des südlichen Kreuzarmes angebrachte Seitenthür ist von gefälliger Form und von grösstem Einklange mit dem Style des ganzen Baues; gutwirkend sind Blätterverzierung und Gliederprofile. Mit Ausnahme des Sockels, welcher noch attisch ist, findet sich hier keine noch ans romanische System erinnernde Spur, denn der hohe gothische Giebel, der diesem folgende Spitzbogen und die Pyramide sind schon entschieden da und herrschen übereinstimmend in der ganzen Zusammenstellung dieser schönen Thür. (Abbild. der Seitenthür und der westlichen Durchgangshalle s. in Mollers gen. Werke.)

Friede von Amiens. Namhaftes Gemälde von Anatole Devosges von Dijon, das derselbe im J. XI der ersten französischen Republik vollendete.

Friede von Cambrai, der sogen. Damenfrieden, abgeschlossen am 5. Aug. 1529 zwischen der Schwester Kaiser Karls des Fünften (Margaretha) und der Mutter Königs Franz des Ersten (Aloisia von Savoyen). Vorzügliche Schilderung von Ed. de Bièfve, beim Bankier Hellborn zu Berlin. Vergl. den Art. „Bièfve."

Friedensbilder (religiöse), die sogen. Pacen; s. „Kussbilder."

Friedensgöttin, die Eirene (Irene) der Hellenen, die Pax der Römer. Bei den

Hellenen ward sie dargestellt in Verbindung mit dem Plutos. Kimon (oder nach anderm Berichte: Timotheos) war der Erste, der ihr ein Standbild errichtete. Von ausgezeichneten Darstellungen neuerer Kunst sei zunächst genannt die Friedensgöttin von Ambrogio di Lorenzo (*Lorenzetti*), welche dieser um 1330 blühende Meister in der Sala delle balestre im öff. Palaste zu Siena *al fresco* gemalt hat. Die Gestalt ist sanft und von edlen Gesichtszügen, hat den karakterisirenden Oelzweig im Haar, ruht halb gestreckt auf dem Polster und wiegt sorglos den Kopf in der Hand. In tausend Falten, welche die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, das wie der Oelzweig und der milde Ausdruck ihres Gesichts ihre Bedeutung ausspricht. — Von Morto da Feltre, einem Schüler des Giorgione, sieht man im Berliner Museum ein Gemälde, wo der Kriegsgott, altrömisch gerüstet, sein Schwert über die von einem Altare auflodernde Flamme hält, während die am Boden ruhende Friedensgöttin beschäftigt ist die Insignien des Krieges, Schild und Trommel, mit einer Fackel zu verbrennen. — Von Raffael kennt man durch Marcantonio's Blatt eine bekleidete Pax, welche mit ihrer Rechten die Hand eines Genius fasst. — Von Dosso Dossi eine lebensgross dargestellte Pax in der Dresdner Gallerie. Sie hat das Füllhorn im linken Arme und die umgestürzte Erisfackel in der Rechten. Zu ihren Füssen liegen Waffen und ruht ein Lamm. — Von Francesco de' Salviati ein Fresko im Palvecchio zu Florenz: der Friede mit verlöschter Kriegsfackel über den zu Boden liegenden Feinden thronend. (Gestochen von G. B. Galli in der „Etruria pittrice.") — Von P. P. Rubens das berühmte Gemälde der Segnungen des Friedens in der Nationallgallerie zu London. Wir sehen hier den Frieden in Gestalt einer schönen Frau, welche aus ihrer Brust einem Kinde Milch in den Mund spritzt, während ein Satyr eine Fülle von Früchten aus dem Füllhorne schüttet. Dies Bild gehört zu den allerschönsten Leistungen des rubensischen Pinsels; der Meister spielte damit auf seine Friedensvermittlung beim englischen Hofe an, welche er 1630 für den spanischen Hof übernommen, und schenkte es dem Könige Karl I. zum Andenken an diese Verhandlungen. Gestochen ward es durch W. Greatbach. — Von Ant. Canova zwei Friedenstatuen, die eine ausgeführt für den König von England, die andre (eine geflügelte lebensgrosse Gestalt) für den Grafen Romanzoff. — Von Kristian Rauch eine kolossale Erzgestalt der Sieges- und Friedensgöttin auf der granitnen Friedenssäule des Bellealliance platzes zu Berlin. Diese Friedens-Viktorie erhebt mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt und hält in der Linken den Palmzweig.

Friedenskirche bei Sanssouci, ein Bauwerk der letzten Jahre, von Persius entworfen und durch den Architekten v. Arnim unter Stülers Oberleitung ausgeführt, ist byzantinischen Styles und vollendet bis auf den frei danebenstehenden Thurm, der noch zu bedeutender Höhe geführt wird. Von der Hauptgartenseite betreten wir die Kolonnade, welche den mit einer Fontaine gezierten Vorhof des Gotteshauses umgibt. Ueber dem Eingange dahin mahnt der biblische Gruss am Frontispiz: „Friede sei mit Euch", und ein goldnes Kreuz darüber an die ernste Bestimmung dieser Hallen. Die Kirche selbst trägt über diesem Haupteingang die Worte der Zueignung: „Dem Friedensfürsten Jesu Christo, unserem Herrn." Betreten wir das Innere durch den Haupteingang, so erweckt die edle Einfachheit ein wohlthuendes Gefühl. Das durch keine Bänke entstellte Schiff der Kirche ist mit polirtem Marmor parkettirt. Die Seitengänge werden durch eine Säulenstellung von dunkelgrünem Marmor, mit Kapitellen und Sockel von weissem karrarischen Marmor, vom Schiffe abgesondert. Weisse Marmorbogen in halbkreisrunder Form verbinden die Säulen und tragen das bis zum Dach hinaufgehende, mit Fenstern durchbrochene Gemäuer. Die Decke wird von der Bedachung gebildet, deren Inneres kassettenartig gemalt ist. Besonders imposant ist die Altarnische, die, halbrund, bis auf bedeutende Höhe mit Marmor bekleidet ist und deren gewölbte Kuppel von einem antiken Mosaikgemälde, aus einer alten italiänischen Kirche, gebildet wird, welches Kristus, von den Evangelisten umgeben, im byzantinischen Geschmack auf Goldgrund darstellt. Ueber dem Altar in dieser Nische tragen vier gereifelte Säulen aus orientalischem Bandjaspis einen Baldachin mit vergoldetem Karniess und Frontispiz und Mosaikbildern im Innern der Decke. Neben dem Altar links hat die Kanzel ihren Platz. Gegenüber dem Altar ist über dem Haupteingang, von Marmorsäulen getragen, die Orgel angebracht mit ihren reich (von Bongé) vergoldeten Nischen und runder vergoldeter Fenstervertiefung. Bezugreiche Bibelstellen schmücken die Wände der Vorhalle und die Altarnische. In den Seitengängen sind die Bänke von polirtem Eichenholze aufgestellt. Diese Kirche mit ihrer schönen Architektur spiegelt sich malerisch in einem kleinen See. Ein neu angelegtes Wäldchen von hohen Platanen vermittelt den Uebergang zu den grossartigen Baumpartien von Sanssouci.

Friedensmahl zu Nürnberg, das nach geschlossenem Exekutionsrezess des westfälischen Friedens am 25. Sept. 1649 im Nürnberger Rathhaussaale gehaltene Festmahl. Dasselbe ist in einem berühmten Gemälde von Joachim v. Sandrart geschildert. Das Bild wurde vom schwedischen Generalissimus, Pfalzgrafen Karl Gustav, bestellt und vom Künstler für den Ehrensold von 2000 rheinischen Gulden (wozu noch eine goldene, 200 Dukaten schwere Kette kam) im J. 1650 ausgeführt. Die Anordnung zeugt von vielem Geschick, indem die Tafel sich in ihrer ganzen Länge nach der Tiefe verkürzt. Sehr ansprechend sind die lebendigen Köpfe, welche meisterlich und breit in venezianischem Tone gemalt sind; vor allen aber ist das Bildniss des zeichnenden Künstlers zur Rechten im Vorgrunde gelungen. Funfzig Personen sassen bei jenem Mahle, welches der Pfalzgraf Karl Gustav, nachheriger König von Schweden, den kaiserlichen und schwedischen Kommissarien und den Reichsständen gab; dieselben sind sämmtlich hier porträtirt (mit beigeschriebenen Namen). Merkwürdig ist das Gemälde aber besonders noch als Trachtenbild und als Schilderung einer Festtafel jener Zeit. In letzter Hinsicht belehrt uns das Bild, dass damals noch die mittelalterliche Sitte bestand, bei grossen Mahlen Truthähne, Pfauen und Schwäne in den Federn auf die Tafel zu setzen. Das Bild hat 12 Fuss Höhe bei 9 Fuss Breite und ist im Gesammteindrucke sehr dunkel, da durch die vielen schwarzen Kleider und durch die Nachdunkelung des Hintergrundes und Fussbodens die Haltung sehr gestört wird. In der Gegend, wo Sandrart sich selbst abkonterfeit hat, finden sich sogar verwaschene Stellen. Durch den Schwedengeneral Wrangel ward dies Bild dem Nürnberger Rathe zum Angedenken übergeben und es blieb bis zum J. 1809 im kleinen Saale des Nürnb. Rathhauses aufgestellt, worauf es später der Sammlung im Landauerbrüderhause einverleibt ward. Gestochen ward es durch K. Wolf; besonders schön sind die ersten Drucke dieses Stiches ohne die Zahlen über den Köpfen der Gäste.

Friedensmarie, s. *Madonna della Pace.*

Friedenssäule zu Berlin, immitten des Belle-Alliance-Platzes am Hallischen Thore, mit der erzenen Sieges- und Friedensgöttin von Rauch auf einem Granitmonolith. Marmorgruppen, welche nach Rauchschen Modellen derzeit in Carrara gearbeitet werden, sind bestimmt rundum das Fussgestell zu schmücken. Vergl. die weitere Notiz über diese Säule in B. II. S. 156.

Friederichsburg, ein 4½ Meile von Kopenhagen liegendes Schloss, dessen Bau, 1603 begonnen, aus der Zeit des tiefsten Verfalls der Architektur datirt. Man schildert dieses Schloss als eins der prächtigsten und grössten, und so ist es wohl auch eins der geschmacklosesten. An der Kanzel und dem Altare der Schlosskapelle sind allein 18,586 Loth Silber verschwendet. Das Wichtigste in Friedrichsburg ist eine (erst seit 1815 hier aufgestellte) Sammlung von Bildnissen berühmter Männer und Frauen.

Friedhof, ital. *Cimitéro, Campo santo.* Berühmte Friedhöfe sind zu Pisa, Bologna, Mailand, Neapel, Berlin, Frankfurt, München, Nürnberg etc. (Siehe über die Campi santi zu Pisa, Mailand und Berlin den Art. „Camposanto.“) Einer der schönsten Friedhöfe ist der Camposanto zu Bologna. Er liegt drei Miglien vor der Stadt auf dem Grunde eines vor 50 Jahren aufgehobenen Karthäuserklosters und wird daher auch *la Certosa* genannt. Die ungeheuren Kolonnaden des Klosters sind noch sehr weit ausgedehnt worden, und unter denselben hat jede angesehene Bologneser Familie ihre Gruft. Aus allen Kirchen der Stadt hat man die schönsten Grabdenkmale (von den ältesten Zeiten an) hier zusammengestellt, wodurch sich ein kunstgeschichtlich sehr interessantes Sepulkralmuseum gebildet hat, das sich durch neue Mausoleen aus Marmor und zum Theil von ausgezeichneten Meistern fortwährend vermehrt. Die ausgedehnten, von Cypressen umringten Höfe dienen zu den Begräbnissen der Armen. (Der seit etwa vierzig Jahren begonnene Bau dieses Riesenwerkes wird noch fortgesetzt, weil man alle inländischen Künstler auf diese Art beschäftigen will. Eine der Kolonnaden führt dreiviertel deutsche Meile weit bis in die Stadt, eine andre bis zu dem Wallfahrtsorte der Madonna di San Luca. Die ganze Todtenstadt ist so geschmackvoll und freundlich, dass sie durchaus keine schauerliche Empfindung aufkommen lässt. Die dazu gehörige Kirche ist mit alten Fresken geziert und hat eine Menge bemalter Holzbilder von freilich fürchterlicher Wahrheit.) Ueber die Friedhöfe Nürnbergs, Münchens, Neapels etc. s. die betreffenden Städteartikel. Der Fr. von Vicenza enthält das (am 19. Aug. 1845 geweihte) Grabmal Palladio's, ein Marmorwerk des Giuseppe Fabris zu Rom. Oben steht der grosse Baumeister, gekrönt vom Genius des Vaterlands; auf dem Piedestale ist eine Abbildung der Antoninbäder zu Rom in Relief; zu beiden

Seiten des Piedestals aber sitzen (in ganzen runden Gestalten) die Stadt Vicenza rechts, lobsingend und neue Ehrenkränze bereithaltend, und links die Architektur mit Palladio's Entwurfe der Rotonda unter einer Hütte. (Abbildung dieses Denkmals und der Aedicula, worin es steht, s. in Abbate Antonio Magrini's 1845 zu Padua erschienenen *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio.*) Zu Frankfurt am M. bietet der Domkirchhof das interessante Grabdenkmal des Schöffs Jakob Heller und seiner Frau; es datirt von 1509 und enthält in Steinbildwerk den Kristus mit den Schächern am Kreuze, nebst Maria, Johannes und Magdalena am Fusse. Der neue (am 1. Juli 1828 eingeweihte) Friedhof liegt ausser der Stadt und ist berühmt ob seiner geschmackvollen Anlagen. Rath J. A. Beil, der sich um die Gesammtanlage so viele Verdienste erworben, hat 1829 eine eigne Beschreibung darüber herausgegeben unter dem Titel: „Der neue Fr. von Frankfurt am Main nebst allen darauf Bezug habenden amtlichen Verordnungen und Zeichnungen." Das Leichenhaus ist ein Werk von Rumpf. Der Styl des Gebäudes erscheint freilich nicht passend; der hallenartige Mittelbau, wodurch man in den Gräbergarten eintritt, ruht auf kolossalen griechischen Säulen. Hier wäre der still-ernst wirkende romanische Styl am Geeignetsten gewesen, wie ihn mit richtigem Verständniss Friedrich von Gärtner bei der Anlage des neuen Münchner Friedhofes anwandte. Das Ensemble indess (das die Front bildende Hauptgebäude, der weite mauerumschlossene, reich mit Denkmalen geschmückte Todtenacker, die lange Halle der Familiengrüfte an dessen Ende, welche rückwärts geschlossen nach dem Garten sich öffnet und eine unabsehbare Reihe von Säulen aufweist) zeugt von dem ordnenden Geiste des Erbauers. Die Grabmale rühren meist von den Frankfurter Bildhauern Launitz und Zwerger und von dem Mainzer Scholl. Für eins der gelungensten hält man die halblebensgrosse Marmorfigur der Hoffnung, welche man unfern vom Leichenhaus links sieht. Sie ist von Launitz' Hand und ein Werk voll Gefühl und Zartheit. Die Bethmannsche Gruftkapelle, wo der selige Bethmann ruht, der in Florenz einen Knaben aus dem Arno rettete und infolge davon erkrankte und starb, enthält drei meisterwürdige Hautreliefs von Thorwaldsen. Im Mittelbildwerke ist der scheidende Bethmann dargestellt als müder Wandrer, welcher gesenkten Hauptes am Ziele seiner Laufbahn niedersitzt. Ihm reicht ein Genius den Ehrenkranz, während ein trauernder Genius mit umgestürzter Fackel seinen Arm über Bethmanns Schulter legt und Mohnköpfe (das Sinnbild des Schlafes und Todes) in der Rechten hält. Das Bildwerk zur Linken zeigt Bethmanns Mutter und Schwestern, jene wehklagend, Blick und Arme gen Himmel wendend und gleichsam dem Sterbenden ihr Lebewohl zurufend, die eine der Schwestern vor ihr knieend und das Gesicht in ihren Schoos verbergend. Auf dem Bildwerke zur Rechten erscheint der Flussgott des Arno, der hier den Begriff der unerbittlichen Atropos in sich schliesst, und die Muse der Geschichte, welche Bethmanns That aufzeichnet. Die drei Compositionen bilden ein herrliches Ganze. Der innere Zusammenhang der Motive, die äussere Gruppirung, die Karakteristik der Einzelfiguren, die Modellirung und Durchführung der Gesichter und Körper, — alles beweist den grossen, im klassischen Geiste schaffenden Künstler. Neben der antiken Bestimmtheit überall Anmuth und Feinheit in den Formen. Ausser der Bethmannschen ist wichtig die kurfürstlich hessische Grabkapelle, welche in den letzten Jahren durch Prof. Hessemer (einen bedeutenden Meister aus Mollers Schule) ganz aus Quadern erbaut worden ist. Dies Gruftgewölbe macht einen eigenthümlichen und reichen Eindruck. Ueber dem Eingange die „beiden Marien am Grabe", Sandsteinbildwerk vom Prof. Zwerger, und im Innern ein grosses Crucifix aus karrarischem Marmor von dems. Meister. — Auf dem Friedhofe der vormaligen freien Reichsstadt Offenburg an der Kinzig ein Oelberg aus dem J. 1520. — An der Mauer des Neustädter Kirchhofs zu Dresden ein Todtentanz aus dem J. 1534, bestehend in einer Reihe von 27 halberhobenen Sandsteinfiguren, welche uns alle Stände als Nachzügler des Todes vergegenwärtigen. (Ursprünglich befand sich dies Skulpturwerk am dritten Gestocke des Georgenschlosses.) Auf dem katholischen Friedhofe in der Friedrichstadt Dresdens das Grabdenkmal Balthasar Permosers, welches dieser Meister sich selbst geschaffen und mit einer Kreuzabnahme in Marmor geschmückt hat. — Der Jakobskirchhof zu Weimar mit dem Grabmale des ältern Lukas Kranach († 1553) und der neue Friedhof daselbst mit der berühmten Fürstengruft, wo die Dichterfürsten Goethe und Schiller bei dem Herzoge Karl August ruhen. — Durch schöne gartenartige Anlagen zeichnen sich in Deutschland ausser dem Frankfurter die Friedhöfe zu Dessau und Leipzig aus. Erster, 1787 durch den Fürsten Leopold Friedrich Franz angelegt, hat am Eingange die Inschrift: „Tod ist nicht Tod, ist nur Veredlung sterblicher Natur!"

Friedländer, Dr., Autor eines schätzbaren Werks über die „Münzen der Ostgo-

then“, welches 1845 durch das Nationalinstitut in Paris mit einer Medaille gekrönt ward.

Friedrich, drei Künstler dieses Namens. Der Aeltere, Franz Friedrich, war ein geschickter Zeichner, Holzschneider und Kupferstecher, der von 1550 an in Eichhorns Buchdruckerei zu Frankfurt an der Oder, welche in gutem Rufe stand, seine Beschäftigung hatte. Sein Zeichen *FF* (verschlungen) befindet sich auf dem sehr sauber in Holz geschnittenen Bildniss des Dr. Jodocus Willich, zu dessen Kommentarien über den Tacitus, die 1551 zu Frankfurt bei Eichhorn gedruckt wurden. Ob er es selbst geschnitten oder nur die Zeichnung dazu gemacht, ist ungewiss. Dass er zu mehren Holzschnitten die Zeichnungen gemacht, ist unzweifelhaft, z. B. zu der 1572 bei Eichhorn gedruckten Augsburgischen Confession in Folio; die kurfürstlichen Wappen auf dem Titelblatt, auf der andern Seite das Bildniss des Kurfürsten Joachim II., der vor einem Crucifix knieet, und dann ein Bildniss Johann Georgs, haben alle drei die beiden Monogramme *F* und *PHF* (verschlungen und neben letzterem Monogramm das Schneidemesser), sind also von Peter Hille geschnitten und von Friedrich gezeichnet. Von diesem Franz Friedrich hat man einen Kupferstich, Joachim II. vorstellend, darunter steht rechts *F. fride. fe.*, und in der Mitte die Jahreszahl 1570. Dies ist das älteste Denkmal der Kupferstecherkunst in der Mark, welches bis jetzt bekannt geworden. Derselbe Künstler hat zu Seidels Bildersammlung das Bildniss Ludolf Schraders gestochen, das in Ansehung des Stichs und der Zeichnung das beste in jenem Werke mit der Jahreszahl 1581 bezeichnet ist. Später, von 1583, ist das Bildniss des Bischofs, Herzogs von Braunschweig. — Der zweite namhafte Friedrich, mit den Vornamen Kaspar David, geb. 1774, gest. 1840 zu Dresden, ist als geistvoller, dichterischer Landschafter bekannt, und kann als Vorläufer der Lessingschen Landschaftrichtung betrachtet werden. Weiteres über ihn im Art. „Landschaftmalerei.“ — Der jüngste Friedrich, mit dem Vornamen Andreas, lebt zu Strassburg und ist als tüchtiger Bildner aus Ohmachts Schule bekannt. Nicht weit von der Erwinsäule im südlichen Querbaue des Strassburger Münsters sieht man sein im J. 1841 vollendetes Sandsteinbild des Bischofs Werner, ferner im Freiburger Münster die sehr gelungene sandsteinerne Porträtstatue des 1835 verstorbnen Bernhard Boll, ersten Erzbischofs von Freiburg. Den Bischof Werner sehen wir in nachdenklicher Stellung, wie er Plan und Modell des Münsters vor sich hat; sein Gesichtsausdruck ist würdig, die Haltung befriedigend; nur dürften die Haare luftiger sein. Für Erwins Geburtsort, Steinbach bei Baden-Baden, schuf Friedrich auf seine Kosten ein Denkmal des grossen Münsterbaumeisters. Später erbot er sich für die Stadt Köln das Standbild des Kölners Hans Hültz, welcher den Ausbau der Strassburger Münsterspitze geleitet hat, unentgeltlich in Kronthaler Sandstein zu liefern, falls von Seiten der Stadt das Fussgestell in Kronthaler Sandstein besorgt werde. Im Sommer 1846 erfuhr man, dass der Kölner Stadtrath das Anerbieten dankbar angenommen und dem Standbilde die Stelle in der Nähe des Domes bei der Andreaskirche bestimmt habe. (Wie die Angelegenheit heute steht, ist uns unklar.) Friedrich ist auch ein gewandter Alabasterarbeiter; seine Werke in diesem Gestein sind ausserordentlich zart und scharf behandelt. Von Reliefkompositionen seiner Hand ist namhaft geworden ein Genrebild in Gyps mit Figuren von etwa 2 Fuss Höhe, die Familie Erwin darstellend. Erwin, sehr karakteristisch aufgefasst, nickt beifällig seinem Sohne zu, der soeben die Zeichnung zur grossen Münsterrose fertig hat; dabei ist Sabina. Das Ganze ein heiter-lebendiges Gebilde.

Priedrich, die Kaiser dieses Namens, s. im Art. „Kaiserbilder.“

Friedrich von Baiern, der Pfalzgraf, Bruder und von 1546 ab Nachfolger des Kurfürsten Ludwig V. von der Pfalz, der mit ihm beim Reichstage zu Augsburg (1518) zugegen war. Bekanntlich wandte Fr. sich und sein Land der Reformation zu. Von Albrecht Dürer, der 1518 nach Augsburg ging und viele der dort versammelten weltlichen und geistlichen Herren abzeichnete, hat sich neben andern Bildnisszeichnungen von jenem Reichstage auch die des Pfalzgrafen Friedrich erhalten (im kön. Kupferstichkabinet zu Berlin). Diese Zeichnung zeigt einen herrlichen Kopf im Alter von 35 Jahren, dem Gesichtsschnitte nach etwas an König Franz I. von Frankreich erinnernd, mit Hut, krausem Haar und unten nach vorn spitz auslaufendem Bart. (Zum Erstenmal ist dies Bildniss bekannt gemacht in dem 1847 bei Gropius zu Berlin erschienenen 1. Hefte der „Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der kön. Museen.“ 6 Foliobl. nach Dürer, die zugleich glänzende Proben der Hüserschen Erfindung sind, Handschriften, Zeichnungen und Druckblätter mittels optischer Hilfsmittel identisch auf lithografische Platten zu übertragen. Veranlasser dieses doppelt interessanten Abbilderhefts ist Hr. von Olfers, Generalintendant der Berliner Museen. Preis des Hefts: 3 Thaler.)

Friedrich der Erste, erster König von Preussen. Bestes Bildniss desselben von dem damaligen Hofmaler Antoine Pesne (in einem der kön. preuss. Schlösser). Es ist eine entschieden repräsentirende Darstellung, jedoch keine conventionelle, sondern eine treue Schilderung der im Leben ausgeübten Repräsentation. Der König, in blitzend funkelnder Kleidung, sitzt auf silbernem Throne, zu dessen Seiten der Hermelin in majestätischen Falten tief die Stufen niederfällt; die Rechte hält mit eleganter Fingerbewegung das zierliche Zepter, und die Füsse ruhen, in ebenso eleganter Stellung, auf dem prächtig gestickten Sammetkissen, welches vor den Thron niedergelegt ist. Baldachin, Säulen und sonstiges Zubehör sind nicht vergessen. Die fast seltsam eigenthümliche Aufgabe ist vom Maler mit ungemeinem Geschick behandelt, zu einer harmonischen Gesammtwirkung von grosser malerischer Kraft zusammengezogen und mit ächter Meisterschaft im Kolorit ausgeführt. (Lithografisch gut wiedergegeben von Valentin Schertle in dem 1847 vom Freiherrn Rudolf von Stillfried bei Gropius in Berlin herausgegebnen Bildnisswerke: „Preussens Monarchen.") — Eine bronzirte Kolosssalstatue des Königs Friedrich I. in sonderbar idealer Erscheinung (z. B. mit Hosen, die bis an die Waden reichen) schaut man in einer Nische der breiten Steintreppe des alten Akademiegebäudes zu Berlin. — Sehr interessante lebensgrosse Wachsfigur des Königs aus dessen Lebzeiten und mit dem ursprünglichen Kostüme desselben, in der Berliner Kunstkammer. Das Wachsgesicht, dessen Künstler man nicht kennt, ist ausgezeichnet durch die höchst überraschende Lebenswahrheit. Fassmann, der den König noch gekannt hat, sagt in seiner 1735 gedruckten Lebensbeschreibung Friedrichs: *dies Wachsbild sei dermasen natürlich gemacht und getroffen, dass man gleichsam mit einem kleinen Schrecken befallen und mit Respekt gegen das Bild erfüllt werde, so oft man dasselbe ins Gesicht bekomme.* Aehnliches besagt ein von Küster (Altes und neues Berlin, III. S. 541) erzähltes Anekdoton. *Ein gewisser General,* schreibt Küster, *hat diesem Bilde, da es in des Königs Zimmer auf einen Stuhl gesetzt worden, seine Reverenz gemacht, weil er geglaubt, es sei der König. Da ihm nun nicht geantwortet worden, hat er es für eine Ungnade gehalten, ist darüber erschrocken und nach einigen Tagen gestorben. Der König, welcher dies sehr ungnädig genommen, befahl dieses Bild in Stücken zu zerschlagen, man hat es aber aufbehalten.*

Friedrich der Fünfte von der Pfalz, der sogen. Winterkönig. Steinbild desselben (jetzt von Efeu umwuchert) auf dem Schlosse zu Heidelberg.

Friedrich der Grosse, der zweite Friedrich unter den Preussenkönigen. Derselbe mag nur in jüngern Jahren zur Ausführung gediegner Porträts gesessen haben, denn grade aus seiner Jugendzeit sind mehre vortreffliche Ebenbilder vorhanden, wogegen er im spätern Alter den Malern ganz überlassen zu haben scheint, wieweit sie eine hinreichende Aehnlichkeit seiner Züge aus der Erinnrung erreichen mochten. So finden sich denn in den kön. preussischen Schlössern nur wenig Bildnisse des grössten Mannes seiner Zeit, die den an sie zu machenden Ansprüche genügen, und namentlich sind die durch Stich etc. vervielfältigten und im Handel befindlichen Bildnisse nur höchst selten befriedigend, zuweilen sogar vollkommene Karikatur. Das Frühste unter den wichtigsten Bildnissen des grossen Fritzen ist noch von der Hand des Hofmalers Pesne. Dies sehr schöne Porträt (im Berliner Museum) datirt von 1739, ist also ein Jahr vor Friedrichs Thronbesteigung gemalt. Friedrich erscheint hier mit gepudertem Haar, im Harnisch und mit dem Mantel darüber. Macht sich dies Brustbild schon als Kunstwerk durch die lebendige Auffassung, durch die klare Färbung wie durch die fleissige Ausführung geltend, so besteht doch das Hauptinteresse desselben darin, dass es uns jene grosse Persönlichkeit in der ganzen Kraft und Frische der Jugend vorführt. Noch haben die unsäglichen körperlichen und geistigen Anstrengungen im Felde und im Kabinet diese hohe edle Stirn nicht mit tiefen Furchen durchzogen, noch glänzen die schönen Augen von einem heitern jugendlichen Feuer, auch ist die später so stark vortretende Nase hier noch von einem schönen Ebenmaase. — Ein andres wichtiges Fritzbildniss hat der Schotte Cuningham hinterlassen, der an verschiednen Höfen malte und wie es scheint von Petersburg nach Berlin gekommen war. Dieses Bild ist einfaches Porträt, ohne alle, zumal künstliche Repräsentation, doch in so karakteristischer Auffassung und Umgebung, dass gerade hier der Eindruck einer Persönlichkeit von höchster Bedeutung mit voller Entschiedenheit sich geltend macht. Der König, schon das Gepräge des höhern Alters tragend, steht auf einer Marmorterrasse des Parkes von Sanssouci, auf die Lehne eines mit Karten gefüllten Stuhles gestützt und im einsamen Nachsinnen mit scharfem Adlerblick zum Bilde hinausschauend. Vor ihm eins seiner Windspiele, das vergebens seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht; hinterwärts auf der Brüstung der Terrasse und von den Bäumen beschattet, eine im französischen Geschmack

gehaltene Marmorstatue der Wahrheit. Leider ist diese, in der That ergreifende Composition nicht in der wünschenswerthen malerischen Durchbildung ausgeführt, wie sich überhaupt Cuninghams Bilder, ob auch durch vortreffliche Karakteristik, doch weder durch Kolorit noch durch Helldunkel besonders auszeichnen. (Gut ist dies Bild lithografirt durch Valentin Schertle, der für die erforderliche Totalwirkung seines Blattes nicht erfolglos bemüht gewesen ist. Es gehört zu den sieben Bildnissblättern, welche Freiherr Rud. v. Stillfried unter dem Titel „Preussens Monarchen" 1847 mit histor. Einleitungen publicirt hat.) — Wachslarve vom Bildhauer Eckstein zwei Stunden nach Friedrichs Tode über das Gesicht geformt, in der kön. Kunstkammer zu Berlin. — Büste des grossen Fritz von Gottfried Schadow, durch die Steinzeichnung von Karl Hübner bekannt. — Reiterstandbild Friedrichs des Grossen zu Berlin, von Kristian Rauch, in Bronze gegossen, zusammengefügt und ciselirt vom Kunstgiesser L. Friebel. Der Grundstein zu diesem kolossalischen Denkmale des alten Preussenruhmes, das am Eingange der Linden zu stehen kommt, ward 1840 gelegt; erst 1850 wird das Ganze vollständig aufgerichtet sein. Die Höhe der Reiterstatue mit der Plinthe beträgt 17 Fuss 3 Zoll, die des Fussgestells 25 Fuss, so dass die Gesammthöhe des Denkmals 42 Fuss 3 Zoll beträgt. Der Sockel von 4 Fuss Höhe, welcher das Pflaster berührt, wird aus polirtem Granit bestehen, auf dem mit bronzenem Fussgesimse sich der erste Untersatz mit reich verzierten Konsolen erhebt, welche die vier Inschrifttafeln einschliessen, nämlich die der Dedikation des Denkmals, die der Namen der Dichter, Gelehrten und die der Freunde des Königs; die beiden andern Tafeln der Langseiten aber 50 Namen ausgezeichneter Feldherren tragen und durch ein verziertes Gesimse abgeschlossen werden. Hierauf erheben sich an den vier abgestumpften Ecken vier lebensgrosse Reitergestalten: der Prinz Heinrich, der Herzog Ferdinand von Braunschweig, die Generale Ziethen und Seidlitz, dazwischen noch auf drei Seiten andere 21 Feldherren in natürlicher Grösse zu Fuss, deren Porträtähnlichkeit nach vorhandenen Bildnissen und Büsten ausgeführt wurde, ebenso ihr Kostüm, sowie die Waffen nach Originalien der Zeit der drei schlesischen Kriege. Die vierte Seite stellt in ebenfalls lebensgrossen Gestalten hochverdiente Staatsmänner, Dichter, Filosofen und Literaten jener Zeit dar. Dieser bedeutendste Theil des Piedestals wird mit dem eigentlichen Hauptgesimse gekrönt und nimmt den obersten Theil desselben auf, dessen vier Ecken (mit den vier Kardinaltugenden in sitzender Haltung) vier Reliefs in halberhobener Arbeit begrenzen, welche sich auf das eigene Leben des Königs, auf seine filosofischen Studien und poetischen Arbeiten, auf seine Siege in der Wissenschaft und auf dem Schlachtfelde, auf die friedlichen Beschäftigungen und Eroberungen des Weltweisen von Sanssouci beziehen und endlich seine Apotheose verbildlichen. Die hohe Vortrefflichkeit des Denkmals im Ganzen wie im Einzelnen macht dasselbe zu einem Musterwerke der gesammten Bildnerei der Neuzeit. (Vergl. noch B. II. S. 154 f.) — Standbild desselben Königs zu Breslau, von dem unter Friedrich Tieck gebildeten August Kiss, einem gebornen Schlesier. Dieser Meister hat den grossen Fritz nicht wie Rauch als den König des Gesammtstaats, sondern als den jugendlichen Eroberer Schlesiens dargestellt.

Friedrich der Grossmüthige, Kurfürst von Sachsen. Bildniss von Tizian in der Staatsgallerie zu Wien. Hier sitzt der Kurfürst in einem Armsessel, hat ein breit mit Pelz ausgeschlagenes Ueberkleid und hält in der Linken sein Barett. (Kniestück, 3 F. 7½ Z. hoch, 3 F. 1 Z. breit.) Bildniss von Lukas Kranach dem Aeltern im Berliner Museum: Joh. Friedr. der Gr. bekleidet mit schwarzem Pelze und schwarzem Federhute, das Kurschwert mit beiden Händen haltend. Hintergrund eine Nische. (Auf Holz gemalt, 2 F. und fast 11 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit.) Halbfiguren des Kurfürsten und seiner Gemahlin, von dems. Meister im Städelschen Museo zu Frankfurt am Main. (Auf Holz, jedes Bild 7 Z. 6 Lin. hoch, 5 Z. 4 Lin. breit; das der Kurfürstin mit Kranachs Zeichen.) Friedr. der Grossm., Bildnissblatt von Georg Pencz. — Dieser Kurfürst ist auch auf Kranachs 1544 gemalter Hirschjagd (in der Staatsgallerie zu Wien) nebst Kaiser Karl dem Fünften und andern jagenden Herrschaften mitangebracht.

Friedrich der Streitbare, Kurfürst von Sachsen. Bildniss vom J. 1490 im Wirthschaftszimmer der Wartburg. Es ist ein stolzes übermüthiges Gesicht, dem man es ansieht, dass der Dargestellte seinen Beinamen verdiente.

Friedrich der Weise, Kurfürst, der dritte Friedrich von Sachsen, berühmt als Beschützer Luthers. Brustbild mit kurzem Barte, mit Pelzrocke und einer aus Goldschnüren gestrickten Mütze, von Lukas Kranach dem Aelt. in der Staatsgall. zu Wien. (Zweidrittellebensgrösse. Auf Holz, 1 F. 1½ Z. hoch, 10½ Z. breit.) Im Berliner Museum ein bezeichnetes Bild von Kranach aus dem J. 1532: Friedr. der Weise mit schwarzem Barette, in schwarzem Unterkleide und Pelze. (Auf Holz 4¾ Z.

in der Höhe und Breite.) Porträtstich und Schnitzbildniss von Albrecht Dürer (s. B. III. S. 214). Messingene Büste mit der Künstlerangabe im Innern: *Hadrianus Florentinus me faciebat*, hoch 2 Fuss 2 Zoll, aus der Torgauer Schlosskirche ins Dresdner Skulpturenmuseum versetzt. — In der Rüstkammer der Wartburg sieht man die interessante, auf einem lebensgrossen hölzernen Streitrosse befestigte vollständige Turnierrüstung dieses Kurfürsten. Die ganze Rüstung sowie das Pferdegeschirr ist von schwarzem Stahle, über und über mit sehr kunstreich gearbeiteten Silberschmuckwerken bedeckt. Die Darstellungen sind oft seltsam gewählt; so ist z. B. auf dem Brustbleche des Rosses Adam zu sehen, wie ihn Eva verlockt, ferner die Göttin Justitia mit Wage und Schwert. Die Rüstung von Mann und Ross ist vollständig und muss für Beide sehr schwer zu tragen gewesen sein, wenn sie überhaupt getragen worden ist. — Die Armbrust mit sinnigem Bildschmuck, welche Fr. der W. bei der Jagd gebraucht haben soll, wird im historischen Museo zu Dresden bewahrt. Vergl. B. III. S. 50.

Friedrich Wilhelm der Grosse, Kurfürst von Brandenburg, kurzhin der „grosse Kurfürst" genannt. Unter ihm trat bekanntlich der preussische Staat (aus der Vereinigung Brandenburgs und eines von fremder Macht unabhängigen Preussens erwachsend) in die Reihe der Mächte von europäischer Bedeutung ein. Sein bestes Bildniss ist von Nason gemalt, einem sonst nur wenig bekannten Holländer der 2. Hälfte des 17. Jahrh., der zu jenen holländischen Künstlern gehört zu haben scheint, welche (wenigstens zeitweilig) vom Kurfürsten nach Berlin berufen wurden. Dies (besonders auch im Kolorit) sehr ausgezeichnete Bild befindet sich in einem der kön. preuss. Schlösser und gibt eine fürstlich conventionelle Repräsentation im Karakter jener Zeit. Da steht der Kurfürst vollständig gepanzert (wie er sich im Leben wol schwerlich noch trug), über den Panzer den Kurfürstenmantel, mit zierlich gesticktem Halstuche und tief auf die Brust niederfallender Lockenperrücke, die Hand auf den Feldherrnstab gestützt. Das Ganze von feierlich energischer Haltung. (Auf Stein gezeichnet von Val. Schertle, eins der sieben Blätter, welche Baron Stillfried unter dem Titel „Preussens Monarchen" mit Text in die Welt geschickt hat.) — Erzenes Reiterstandbild des grossen Kurfürsten in römischem Kostüm auf der langen Brücke Berlins, Hauptwerk Andreas Schüters und vielleicht das grösste bildnerische Meisterwek jener Zeit. (Den Erzguss dieser 15 Fuss hohen Reiterstatue verdankt man dem von Homburg in der Wetterau gebürtigen Johann Jacobi, welcher sich unter dem berühmten Kunstgiesser J. B. Keller zu Paris gebildet hatte.) Aus dem Jahre der Denkmalweihe, 1703, ist in der Berliner Kunstkammer ein 3 Fuss hohes, von einem der Nachfolger Leygebe's herrührendes Nachbild des grossen Monuments vorhanden. Dies ist im Kleinen eine vollständige Wiederholung: die Hauptmasse des Postaments wie beim Kolossaldenkmal aus Marmor, die daran befindliche Inschrift, die Reliefs und die vier Statuen angefesselter Sklaven am Piedestal, sowie die Equesterstatue selbst, in Bronzeguss. — Eine lebensgrosse Marmorbüste des Kurfürsten, verdienstlich gearbeitet, vermuthlich vom Hofbildhauer Kristof Döbel, und eine lebensgross in Holz geschnitzte, naturgemäss bemalte Statue, welche den Helden ganz gepanzert, mit unbedecktem Haupte und im Kurfürstenmantel darstellt, aber in der künstlerischen Bedeutung untergeordnet ist, befinden sich in derselben Kunstkammer. Ebendaselbst eine lebensgrosse Wachsfigur des Kurfürsten, deren vortrefflicher Kopf vom vorgenannten Döbel bossirt ist; die Zusammenstellung der Figur jedoch erst aus dem J. 1796, wo sie nach Chodowiecki's Angaben zu Stande kam. — Sehr kolossale Marmorbüste Friedrich Wilhelms des Gr., nach einem Porträt aus dessen Lebzeiten sowie nach dessen noch vorhandner Todtenmaske und zugleich mit Berücksichtigung der Schlüterschen Meisterschöpfung gearbeitet von Ludwig Wichmann. Dieses (für die Walhalla bei Regensburg geschaffne) Werk macht imposante Wirkung durch die hier sehr passend gebrauchten kolossalischen Verhältnisse und durch die vortreffliche Anordnung des simsonwürdigen Haares. Der edle brandenburgische Löwe erscheint so in vollster Kraft und Majestät. Die Ausführung ist durchhin äusserst sorgfältig, namentlich zeigen die Hohlungen zwischen dem Halse und dem reich herabwallenden Haarwuchse einen bewunderungswürdigen technischen Fleiss.

Friedrich Wilhelm I., König von Preussen, Sohn Friedrichs I. Als Kind stellt ihn eine gutgearbeitete Wachsfigur in der Kunstkammer Berlins dar. Die Hauptdarstellung dieses Königs, des Vaters Friedrichs des Grossen, hat man von Antoine Pesne (ganze stehende Figur in einem der kön. Schlösser). Er ist hier als Feldherr dargestellt, den Kommandostab in der erhobenen Rechten habend und mit einem altritterlichen Brustharnisch angethan, während ein fantastisch kostümirter Mohr hinter ihm einen prachtvollen Turnierhelm zum Aufsetzen bereithält. Die romantischen Panzerstücke passen freilich nicht mehr zu der Zopfperrücke und dem gesammten

Generalskostüm, das der König ausserdem trägt; noch weniger passt die etwas theatralische Kommandobewegung zu seiner eigenthümlich biderben Erscheinung, die der Maler übrigens mit vollkommener Meisterschaft aufgefasst und wiedergegeben hat; aber grade die Naivetät, womit der Künstler den König die für nothwendig befundene Rolle spielen lässt, gibt dem Bilde wieder ein eigenthümliches Interesse. (Steinzeichnung danach von Valentin Schertle.)

Friedrich Wilhelm III., König von Preussen. (Zur Orientirung über die Persönlichkeit dieses Monarchen dienen vornehmlich die von Eylert veröffentlichten „Karakterzüge aus dem Leben.“) Von Franz Krüger, dem sogen. Pferdekrüger, ein grosses Gemälde, das aber eine blose Porträtstellung ohne weitere Repräsentation und ohne Karaktermoment bietet: der König steht in befangener Haltung auf öder Ebene. (In Steinzeichnung wiedergegeben von Val. Schertle.) Ausgezeichnete liegende Statue aus karrarischem Marmor, zur Seite des berühmten Denkmals der berühmten Luise, der ersten Gemahlin des Königs, im Mausoleum zu Charlottenburg. Beide Denkmale von der Meisterhand Kristian Rauchs. (Vergl. den Art. „Charlottenburg.“) Ein Denkmal ganz andrer Art, aber nicht minder ausgezeichnet, ist das für den Thiergarten Berlins bestimmte Marmordenkmal von Friedrich Drake, wodurch dem Könige für das Verdienst um die Residenz, den Thiergarten zum herrlichen Park umgeschaffen zu haben, ein monumentaler Dank gebracht wird. Nach der ursprünglichen Idee sollten sich über einem cylinderförmigen, aus mehren Absätzen bestehenden Postamente von etwa 14 Fuss Höhe und 5 bis 7 Fuss Durchmesser drei weibliche Statuen erheben, die drei Jahreszeiten vergegenwärtigend, in denen man sich der freien Natur erfreut. Ueber diesen Gestalten und von ihnen getragen sollte als oberer Schluss eine architektonische Bekrönung, verziert mit Blumen und Früchten, angeordnet werden. Infolge der ausgesprochnen Wünsche des Publikums aber ward von dieser Anordnung abgewichen und an die Stelle der drei allegorischen Gestalten die Porträtstatue des verst. Königs (in einfachem Oberrock und mit unbedecktem Haupte) gesetzt. Um den obern 4½ Fuss hohen Absatz des kandelaberartigen Postaments läuft eine reiche Reliefkomposition umher, darstellend die mannigfache Weise des Naturgenusses, den der König durch die Parkschöpfung den Berlinern eröffnet hat. Diese Reliefkomposition ist der wichtigste Theil des ganzen Denkmals und war für den Künstler auch der schwierigste. In zusammenhängender Gruppenfolge schildert sie das fröhliche Treiben im Wald, an der Wiese, am Wasser. Hier schaut man die muntere Jugend, kranzgeschmückt, im lustigen Tanze, und das Alter, das ruhend dem Spiele zuschaut; dort ist es ein Vogelnest, das neugierig belauscht wird, dort ein Eichkätzchen, dort ein Schwan, um den die Gruppen der Lustwandelnden, Eltern und Kinder sich sammeln. Auf hohem Stein sitzt die Najade, die ihre Urne in das Wasser des Teiches niedergiesst, während der Bach, ein muthwilliger Knabe, einer schönen Frau heimliche Worte ins Ohr flüstert, die mit ihren Kindern sich an der Wiese niedergelassen hat und seinem Murmeln lauscht. Die Kinder winden Kränze und plätschern in dem Wasser. Die Darstellung dieser Gruppen verschmilzt Ideal und Wirklichkeit auf sinnige, ächt künstlerische Weise. Wie in den Werken der Antike (aber nicht etwa als gelehrte Nachahmung derselben) ist hier, z. B. im Kostüm, von den Besonderheiten eines vorübergehenden Kulturzustandes abgesehen und statt dessen nur das allgemein Menschliche, das allgemein Giltige und Verständliche aufgenommen, dies jedoch mit vollster Lebendigkeit durchgebildet. Es ist eine Heiterkeit, eine blühende Anmuth und dabei zugleich eine solche Frische und Naivetät in diesen Gestalten, dass wir uns davon mit eigenthümlichem Zauber gefesselt fühlen. So einfach die Gegenstände der Darstellung sind, so geben sie in dieser Behandlung doch das Höchste, was von der Kunst verlangt werden kann: das Leben in seiner edelsten Entwickelung. Bei aller Schlichtheit der hier mit vollkommener künstlerischer Kraft gelösten Aufgabe war aber die technische Behandlung mit ganz eigenthümlichen Schwierigkeiten verknüpft, die sich aus der Stellung und Form des Reliefs an einem Rundpiedestal und aus der beabsichtigten Gesammtwirkung des Denkmals ergaben. Die Gestalten mussten kräftig, zum guten Theil in Hautrelief, aus der Fläche vortreten; letztre musste überall gleichmässig ausgefüllt werden und jede Gruppe mit der folgenden in unmittelbarem Zusammenhange stehen; dennoch musste die Ansicht des Reliefs, von dem man bei der Cylinderform der Fläche immer nur einen geringen Theil sehen kann, für jeden beliebigen Standpunkt ein abgeschlossenes Bild geben, wobei besonders die perspektivisch zurückweichenden Gestalten sich überall der Ansicht harmonisch anschliessen mussten. Dass der Bildner all jenen in der Natur seiner Aufgabe liegenden Bedingungen genügt und sich bei alledem die volle Geistesfrische für die freie Durchbildung jeder Einzelgestalt bewahrt hat, das macht keinen der kleinsten Vorzüge seiner Arbeit aus.

Dies Drakesche Werk gehört unbedingt zu den vollendetsten Meisterwerken der Bildhauerei unsrer Zeit. (Nach den Mittheilungen eines Berliners in Nr. 37 des Kunstblattes 1848.)

Fries, Ernst und Bernhard, die Heidelberger Malergebrüder, welche hohen Namen als Landschafter erworben haben. Erster, geb. 1801, †1833 als badischer Hofmaler, war unbedingt eins der grössten Talente für die Landschaft, so unsre Zeit hervorgebracht hat. Leider ward er in der frischesten Lebenskraft durch den Tod hingerafft. Sein erster Lehrer war Friedrich Rottmann zu Heidelberg (der Vater des berühmten Landschafters Karl R.); hierauf kam er zu Karl Kuntz in Karlsruhe, unter dessen Leitung sich Ernsts Anlagen schnell und glücklich entwickelten. Nach Studienreisen am Rheine, in Tyrol und Salzburg, ging er noch zu Moller nach Darmstadt, um hier die für den Landschafter nöthigen optischen Kenntnisse einzusammeln. Dann triebs ihn wieder in die rheinische und tyrolische Natur, auch besuchte er die Schweiz und 1823—27 Italien. Rückgekehrt aus dem Hesperidenlande verlebte er mehre Jahre zu München, bis ihn der Ruf nach Karlsruhe führte (1831). Im Palais des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg sieht man seine Ansicht von Tivoli, ein Bild von ansehnlichem Umfange. Die Poesie der Auffassung, die glückliche Vereinigung einer schönen Haltung mit einer feinen liebevollen Durchbildung des Einzelnen machen diese Landschaft zu einer der Schönsten, welche Ernst Fries hinterlassen hat. Seine grossen Ansichten von Sorrent und Heidelberg besitzt der Hamburger Senator Jenisch. Eine grosse Ansicht der Veste zu Massa erwarb der Hamburger Kunstverein. Seine letzten vollendeten Bilder schildern „Pozzuoli mit dem Golfe von Bajä“ und das „Capo Misene.“ Aus der Frühzeit seiner Künstlerschaft datiren mehre Steinzeichnungen seiner Hand (Heidelberger Schlossansichten etc.); auch kennt man von ihm eine mit Thürmer in Rom gemeinsam gearbeitete grosse Radirung, welche die Ruinenstätte des Forum Romanum veranschaulicht. Nach Ernst Fries hat E. Grünewald gestochen (Ansicht von Heidelberg) und K. Heinzmann lithografirt (zwei Ansichten des Heidelberger Schlosses). — Die Landschaften von Bernhard Fries offenbaren eine glückliche Verwandtschaft mit den nur viel durchgebildeteren Werken seines Bruders Ernst. Er war mit Andreas Achenbach, Adolf Carl und Wilhelm Pose gleichzeitig in Italien. Im Frühsommer 1845 reiste er von Rom nach Mailand, wo er zwei Landschaften ausstellte: den Blick auf den Comersee und die Fernsicht auf den Monte Bianco (Montblanc). Beide Bilder (das erste in grossen, das andre in kleinen Dimensionen) bezeugten das grosse Talent des Künstlers für Auffassung italischer Natur, beide seine sichere rasche Technik; das kleinere aber, mit der beschneiten fernen Alpenkette, den duftigen Mittelgründen und den baumbewachsnen Hügeln im Vorgrunde, war sogar allen übrigen Landschaften der Mailänder Ausstellung an Stimmung und Sentiment überlegen. Bernhard hat seine Bahn noch nicht durchlaufen; er ist ein kräftiger Renner zum höchsten Ziel, welcher noch im vollen Zuge ist. Dass er freier athmet unter dem warmen Himmelsstriche, dass seinem Gemüth die italische Natur viel mehr zusagt als die deutsche, dies gibt ihm auch ein vollkommenes Recht, dass er jene zu seinen Darstellungen wählt. Eins seiner jüngsten Bilder, die grosse Schilderung der Felsenschlucht bei Nemi, hat ihm in München die Achtung aller Künstler gewonnen und war in Karlsruhe eine Krone der Ausstellung.

Fries von Leyden, Hadrian, war als Bildner 1599 zu Augsburg und dann am Hofe Kaiser Rudolfs II. beschäftigt. Von ihm das Bronzewerk des Herkulesbrunnens zu Augsburg und die Brustbilder Karls V., Rudolfs II. etc. im Wiener Antikenkabinet. (Die niederdeutsche Schreibung seines Namens ist Adriaan Vries).

Frigdianus, ein sehr alter Heiliger, den die Italiäner San Frediano nennen. Man findet ihn als Augustiner mit der bischöflichen Infel dargestellt. Ihm ist die älteste Kirche Lucca's, die *Basilica Longobardorum* geweiht.

Frigga, Gemahlin des Odin (Wodan), des Donnergottes der germanischen Völker; s. den Art. über die „Asen.“ Dienerin und Vertraute der Frigga war Fulla.

Frigidarium, *balneum frigidarium,* das kalte Bad; s. den Art. „Römische Bäder.“

Frith, William Powell, geb. 1819 zu Studley in der Grafschaft York. Sein Vater, wiewol nicht selber Künstler, war ein leidenschaftlicher Freund der Kunst, und ermunterte bei seinem Sohne die frühesten Zeichen einer Fähigkeit, oft gesehene Kupferstiche und Gemälde zu kopiren. So wurde er für die Laufbahn der Kunst vorbereitet, die ihn sanft und leicht zu der Anerkennung führte, die er seither erlangt hat; sein Studium war frei von jenen Schwierigkeiten und Entbehrungen, welche nur zu oft das Genie im Wirken nach Aussen beschränken; der junge Maler wurde zur Kunst gelockt; die Erwartung, dass er Ausgezeichnetes leisten werde, war die

sicherste Hoffnung seines Vaters. Unglücklicherweise starb dieser im Jahre 1830 und war nicht mehr Zeuge des wohlverdienten Ruhmes seines Sohnes. Im Jahre 1835 erhielt Frith einen Platz in der Schule von Sass, dessen „Akademie“ den Lernenden viele Hilfe gewährte, obgleich die „aufzuwendenden Mittel“ im Vergleich sehr beschränkt waren. Während dreier Jahre nach seinem Eintritte studirte er, ohne einen Versuch im Malen zu machen; er wagte nicht, wie Manche unvorsichtig genug thun, zu vollenden ehe er gelernt hatte. Obgleich im Jahr 1839 in der „British-Institution“ ein kleines Bildchen, der Kopf eines Kindes von Sass, von Frith war, so kann man doch sagen, sein erstes Bild war in der „Gesellschaft der englischen Künstler“ im Jahr 1840 ausgestellt; der Gegenstand war aus W. Scott's Roman: „das Herz von Midlothian“ und zwar: „Jenny Deans und Madyn Wildfire in die Dorfkirche tretend.“ Es erregte viel Aufmerksamkeit und versprach, was er jetzt in der That geleistet hat. Im Jahre darauf malte er eine Scene aus Kenilworth: „Leicester und Gräfin Amy“, was aber Wenige sahen, da es in der Akademieausstellung im Miniaturensaal ganz oben hing. Der Kunstkritik entgingen indess die Verdienste Friths nicht; sie erklärte den Künstler für würdig die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen um so mehr, da er einen richtigen Kunstsinn hat, da er denkt ehe er zeichnet, und zeichnet als ob sein Geschick von dem Erfolg seiner Arbeit abhinge. Im Jahre 1842 wurde sein Bild aus dem Landprediger von Wakefield — die Scene, wo Olivia und der junge Windbeutel von Lord auf Bitte der Mrs. Primrose ihre Grösse messen — allgemein unter die glücklichsten Leistungen jüngerer englischer Künstler gerechnet. Es wurde (als einer der Preise des Kunstvereins von London) von Zouch Troughton Esq., dem Verfasser des Trauerspiels „Nina Sforza“ gekauft. Frith aber vergrösserte seinen bereits geschaffenen Ruhm bedeutend durch sein Gastmahl Falstaffs (nach Shaksperes lustigen Weibern von Windsor). Seitdem ist dieser Künstler ununterbrochen vorwärtsgeschritten; auch hat die kön. Akademie zu London die Anerkennung seiner Verdienste durch die Ernennung Friths zu ihrem Mitgliede ausgesprochen (1845). Unter den jungen Künstlern Englands ist Frith jedenfalls einer der Hervorragendsten, von dem noch höhere Werke zu erwarten sind. Er gehört zu denen, auf welchen einst die Verantwortlichkeit und der Ruhm der Erhaltung der britischen Kunst ruhen wird. Sein Styl ist wesentlich englisch, seine Vorwürfe sind britischen Autoren entnommen; vielleicht ist nur sein Standpunkt etwas zu beschränkt. Sein Kolorit ist ausgezeichnet im englischen Sinne; er ist mehr lieblich als kräftig und sucht durch seine Gemälde eher Gefallen als Bewunderung zu erwecken. Seine Studien haben eine gediegene Richtung, und der hohen Stufe, die er als Künstler einnimmt, entspricht er auch, was so selten ist, als Mensch.

Fritzlar, eine alte Stadt im Hessenland. Hier schlug Karl der Grosse die Sachsen und Engel schützten (laut der Legende) die Kirche beim Brande der Stadt. St. Peter daselbst ein Bau aus dem 12. Jahrh., mit Spitzbogen im Innern.

Frobein, s. den folg. Art.

Frobenius, Joh., der Baseler Buchdrucker des gelehrten Erasmus von Roterdam. Sein Bildniss vom jüngern Holbein gemalt findet man in der öff. Samml. zu Basel und im Palaste von Kensington. Holbein hat ihn dargestellt in der Werkstätte, mit dem Typenkasten neben ihm; man sieht ihn rechts gewendet im Profile, bekleidet mit schwarzem Oberrocke, der mit braunem Pelze besetzt ist. Einige Schränke und ein offenes Fenster bilden den Grund. Man kann nichts Wahreres sehen als diesen Ausdruck eines überlegenden, ämsigen Mannes, den man im Bilde liebgewinnt, ohne dass er durch Jugend oder Schönheit den Sinn bestechen könnte. Auf dem sehr geistreich und bei aller Vollendung frei gemalten Kensingtoner Exemplare steht unten; *Joh. Frobenius. Typ. HHOLBEIN. P.* Auf der Rückseite ist ein Zettel angeheftet, welcher besagt, dass dies Bild dem Könige Karl I. vom Herzoge von Buckingham geschenkt ward, bevor er auf die Insel Ree ging.

Fröer, Kristof, ein Nürnberger Künstler, † 1832. Er war Schüler des 1795 verst. Jakob Kristian Seng, malte schöne Landschaften (darunter namentlich zwei aus dem J. 1824 hervorzuheben sind) und kopirte gute Volksstücke (z. B. eine Frauengesellschaft nach dem Kölner Hans Hülsmann).

Fröhlich, Name mehrer Künstler. Joh. Wolfgang Fr., geb. 1652 in Solothurn, arbeitete 1680 zu Frankfurt am M. als Bildner in Stein und Holz. Werke von ihm in der Frankfurter Katharinenkirche, in der Deutschordenskirche zu Sachsenhausen (ein hölzernes Kreuzbild), auf dem Peterskirchhofe Frankfurts (z. B. das Barkhausische Denkmal). Starb 1700 zu Trier. — Anton Fr., geb. 1776 zu Tölz in Baiern, hat sich ebenfalls als Bildner (und zwar in Holz, Marmor und Alabaster) bemerklich gemacht. — Franz Fr., gebürtig von Ottobeuern, gebildet auf der Münchner Akademie (um 1820), hat Büsten und Statuen (vornehmlich eine sehr gute Johannes-

statue) geliefert. — Ernst Fr., geb. 1810 zu Kempten, Zögling der Münchner Akademie, hat sich als Genremaler, als Humoresken- und Arabeskenzeichner hervorgethan. — Endlich gibt es einen dänischen Maler Froehlich, der uns jedoch nur durch Radirungen bekannt ist. Von ihm sind die neun Blätter zu Adam Oehlenschlägers Erzählung: „die zwei Kirchthürme“ (*de to Kirketaaren*) radirt, welche der Kopenhagener Kunstverein als Vereinsgabe für 1844 bestimmte. Sie sind in qu. 4. (chines. Pap.) und von poetischem Texte begleitet; auf dem Umschlage des Folioheftes ist von dems. Künstler die äussere und innere Ansicht der Finneslovlille-Kirche radirt.

Frohngeister heissen in der Sprache des Mittelalters die grössern dienenden Engel, Frohngeisterlein aber die Kindengel.

Frohnleichnam, der Leib des Herrn, der heilige Leib.

Frohnleichnamsfest, Corpusdominifest, die Herrnleibfeier, das heilige Leibfest, auch Sakramentstag und Fest des heiligen Blutes genannt. Die Oktave dieses Kirchenfestes fällt nach Pfingsten und heisst die Ablasswoche. Das Fest selbst wird Donnerstags gefeiert und soll zur Verherrlichung der katholischen Lehre von der Transsubstantiation dienen. Schon im J. 1264 durch Urban IV. angeordnet, wurde das Corpusdominifest erst seit der Zeit Clemens des Fünften, welcher 1311 auf dem Concile zu Vienne die Vorschrift Urbans erneuerte, allgemein eingeführt. Das Wunder von Bolsena gab zu der Einsetzung die unmittelbare Veranlassung, wenn auch der eigentliche Zweck gewesen zu sein scheint, den Sieg der Kirche über die Berengarische Häresie hinsichtlich des Abendmahls zu verewigen. Seitdem ward dieses Fest, das man am besten als Hostienfest oder Monstranzfest bezeichnen dürfte, eins der feierlichsten der Kristenheit. In Deutschland ward es erst gegen Ende des 14. Jahrh. üblich. Besonders anziehend findet man die Frohnleichnamsfeier zu Freiburg im Breisgau, wo an diesem Tage Alles geschäftig ist Altäre aufzuputzen und Blumen oder Blätter zu streuen. Den grossen Festzug, die Pompa oder Prozession, findet man am Pomphaftesten in italischen Städten, wo die noch in allen ihren Gliederungen fortbestehende Hierarchie das Fest verherrlicht. Zu Rom trägt der Papst selbst die geweihte Hostie bei der Prozession umher. Früher geschah dies sitzend, aber Papst Alexander VII. führte den Gebrauch ein, dass es in knieender Stellung geschah. Die Prozession, welche aus der grossen Pforte des vatikanischen Palastes, am Aufgange der Scala regia, hinauszieht, macht einen Kreisgang, erst durch den Korridor, dann zwischen den sehr geräumigen Kolonnaden und unter den am Eingange der Piazza Rusticucci ausgespannten Leinwanddächern, hierauf wieder unter den Säulengängen und dem Korridor bis zur Kirche. Die Knaben aus dem Hospiz von S. Michele und die Waisenkinder eröffnen den Zug. Ihnen folgen die verschiedenen Mönchs- und Klerikerorden, der sekuläre Klerus, aus den Alumnen des Seminars, den Pfarrern und Rectoren, den Canonici verschiedener Kirchen, den Domkapiteln der Basiliken bestehend, alle mit ihren Baldachinen, die drei grossen Basiliken von Sta. Maria Maggiore, S. Pietro in Vaticano und S. Giovanni in Laterano zuletzt auftretend. Die päpstliche Kapelle kommt nach ihnen: den Anfang machen die Camerieri segreti in Spada e Cappa, nach ihnen die Procuratori di Collegio, die Bussolanti mit ihren kurzen Stäben mit mächtigen silbernen Knöpfen, die gewöhnlichen und geheimen Kapläne mit den Infuln und Kronen (*Triregni*) Seiner Heiligkeit, die Consistorialadvokaten, die Camerieri segreti in violettem Anzug, die Referendarien und Votanten des Tribunals der Segnatura, die Uditoren der Rota und zahlreiche andere Beamte der geistlichen und weltlichen Stellen. Die letzte Abtheilung, vor dem Papste, bilden die infulirten Aebte mit dem Commendatore von Sto. Spirito (dem grossen Spital), die Bischöfe und Erzbischöfe, erst anwesende fremde, dann die *assistenti al soglio*, die Patriarchen von Konstantinopel, Alexandria, Antiochia und Jerusalem, die Kardinäle, der Senator und die Conservatoren, der Governatore und Vicecamerlengo, die beiden assistirenden Kardinaldiakonen, zwei Ceremonienmeister und die Edelgarde. Der Papst wird unter einem Baldachin knieend getragen, die beiden Fächer zur Seite. Die Schweizergarde folgt; Kapläne, der Uditore der apostolischen Kammer, der Tesoriere und Majordomus, die apostolischen Protonotare und die Generale der Mönchsorden beschliessen den Zug. — Dem römischen steht an Heidenprunke nicht nach das Corpusdominifest zu Florenz. Von fünf Uhr Morgens beginnt das Bimmeln und Läuten, das Plärren und Singen, das Pauken und Trompeten des Festes und der Prozession zur Kirche Santa Maria Novella, wozu aus weiter Ferne Schaaren von Gläubigen und Neugierigen herbeiströmen. Alle Strassen sind mit Lorber- und Myrtenzweigen, mit Blumen jeglicher Art bestreut; aus allen Fenstern, von allen Balkonen hängen rothe, gelbe, grüne Teppiche, und darüber lehnen Zuschauer, alt und jung, von allen Ständen und Geschlech-

tern. Da kommt die Prozession, die Fahnen wehen, die goldnen und silbernen Monstranzen funkeln, die Zinken und Posaunen der Regimentsmusiken erdröhnen. Aber durch das höllische Glockengebimmel von 172 Kirchen dringen nur einzelne zerrissene Passagen ans Ohr, und auch diese werden bald verschlungen von dem wild durcheinander schreienden Gesange der im Festaufzug einherschreitenden Brüderschaften, gekleidet in graue, weisse oder rothe Domino's, die Gesichter mit Kapuzen bedeckt, andere frei. Dazwischen gleichfalls schreiende Schuljugend, geführt von Pfaffen, Züge von Mönchen und Geistlichen, ein wirres Durcheinander. Die Brüderschaften tragen grosse, 3—4 Fuss lange brennende Wachskerzen, und neben jedem Kerzenträger läuft ein zerlumpter Junge, der mit einer mächtigen Papierdüte alle Bewegungen der Kerze begleitet, um das herabtropfende Wachs aufzufangen, — eine in ihrer Art einzige, höchst komische Industrie! Soldaten und Schandarmen, die Mordstützen von Altar und Thron, brechen dem Fetischzuge Bahn. Andacht ist nirgends, selbst blose Reverenz wenig oder gar nicht bemerkbar. In der Kirche ist Alles mit rothem goldverbrämten Stoffe ausgeschlagen, alle Fenster sind mit gelben Vorhängen verhüllt, während Tausende von Kerzen das abgesperrte Tageslicht ersetzen. (Vergl. Adolf Stahrs: Ein Jahr in Italien, I. 98 f.) — Eine ausgezeichnete Darstellung des Frohnleichnamsfestes hat man vom dänischen Maler Ludwig Lund. Das Bild befindet sich im grossen Gerichtsaale zu Kopenhagen. Der Meister hat glücklich die Seite des Festes hervorgehoben, die seinem Sinne für Anmuth am meisten zusagte. Die Kinder, welche der Prozession vorangehen, sind von einer Engelschönheit, dass man alles übrige vergisst, was man von der Darstellung eines solchen Kirchenfestes noch erwarten dürfte. — In die kirchliche Herrlichkeit Roms führt uns Fiorini's Darstellung der Frohnleichnamsprozession.

Frommel; s. die Art. *Karlsruhe, Landschaftmalerei* und *Stechkunst.*

Frontati, Stirnziegel.

Fronte, Fasade, Stirnseite, Hauptseite eines Gebäudes.

Frontinus, ein wenig bekannter Heiliger, dem die als ächtbyzantinisches, fünfkuppliges Gebäude berühmte Kathedrale zu Périgueux in Guyenne geweiht ist (10. Jahrh.). *St. Front,* wie er den heil. Geist anruft, ein schönes, 9 F. hohes Altarbild daselbst, welches *Henri Jos. le Forestier* 1830 vollendet hat.

Frontispice, s. folg. Art.

Fronton bedeutet wie Frontispice den Giebel, die Dreieckfläche, welche von den zwei Dachseiten eines Satteldachs gebildet wird und gewöhnlich die Mitte einer Fasade, über einem Risalit stehend, einnimmt. — Fronton ceintré, bogenförmiger Giebel, über Fenstern angebracht.

Fronville, ein junger französ. Maler, der sich in Seestücken auszeichnet. Seine Schmugglerscene, die auf der Lyoner Ausstellung 1846—47 bewundert und von dasiger Kunstgesellschaft angekauft ward, ist voll Leben und Wahrheit, das Meer in der durchsichtigen Farbe, im Wellenbruche und Schaume vortrefflich.

Fronzac, s. Franciac.

Frose, Name eines alten, mit der Stadt Gernrode am Harz verbundenen Klosters, dessen Stiftskirche, in Basilikenform ohne Kreuz gebaut, dem 10. und 11. Jahrh. angehört. Von vorzüglicher Bedeutung ist die an der Westseite über der Vorhalle für die Nonnen angelegte Loge. Nähere Nachricht über diese strengromanische Basilika gab Dr. Franz Kugler in der „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc." und nachher Dr. Puttrich in seinen „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in den Anhaltischen Landen", in welchem Werke auch Grundriss, Durchschnitt und Details der Kirche mitgetheilt sind.

Fruchtbildnerei ward im Alterthum viel und zum Theil ausgezeichnet geübt, natürlich nur zu ornamentistischen Zwecken. Namentlich hatten es die Thonarbeiter und Erzbildner darin weitgebracht. Zur Zeit des Marcus Varro blühte in Rom der Thonbildner Posis, welcher Aepfel und Trauben so künstlich nachmachte, dass sie beim ersten Anblicke von natürlichen nicht unterscheidbar waren. Seitens der Steinmetzen wurden Fruchtgehänge zur architektonischen Verzierung der Tempel geliefert. Von Erzwerken hat sich vorzüglich erhalten das kolossale Exemplar eines Pinienapfels, der einst zur Bekrönung des Grabmals Kaiser Hadrians gedient hat und jetzt zur Verzierung der grossen Bramantischen Nische am Ende des Belvederischen Gartens zu Rom aufgestellt ist. Auf dem Reife unter dem 16 röm. Palm hohen Erzapfel hat sich der Künstler genannt. (*P. Cincius P. L. Salvius fecit.*) — In der mittelalterlichen Ornamentik spielte diese Fruchtbildnerei ebenfalls ihre Rolle, am Glänzendsten in traubengeschmückten Kapitellen und Friesen. — Mit der Renaissance erschienen wieder die bauverzierenden Fruchtgewinde, welche nachher in der verzerrten Renaissance, dem Roccoco, bis zur Widerwärtigkeit verwendet wurden. —

Wundervoll versteht man sich zu Florenz auf augentäuschende Darstellung von allerlei starkfarbigen Früchten (blauen Weintrauben u. dergl.) in jenen kostbaren Hartsteinarbeiten, welche in Tisch- und Altarplatten eingelegt werden und als „Florentiner Mosaik“ berühmt sind. — Im historischen Museum zu Dresden interessirt das vom geschickten Steinschleifer Rotermund aus sächsischen Steinarten geschaffene (auf das Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August bezügliche) Denkmal vornehmlich wegen der täuschend nachgeahmten Früchte, wodurch hier die Fruchtbarkeit des Sachsenlands angedeutet werden sollte.

Fruchtmalerei. — Erzvater aller Fruchtmaler ist Zeuxis, der einst Trauben so täuschend malte, dass naschlustige Vögel nach seinem Gemälde flogen. Es wird erzählt, dass Zeuxis auch einen Knaben mit Trauben in der Hand malte, aber diesmal zu seinem Verdruss bemerkte, dass ein frecher Sperling trotz dem Knaben nach den Trauben pickte. „Da muss ich mich schämen“, sprach der Meister, „dass die Trauben besser sind als der Knabe, denn wäre dieser wie lebendig erschienen, so würde der Vogel ihn gefürchtet haben.“ — Bei den Neuern ist seit dem Aufkommen der sogen. „Stillleben“ das Früchtemalen in Verschwisterung mit dem Blumenmalen ein Sonderzweig der Malerei geworden, in welchem sich vornehmlich die Niederländer hervorgethan haben. (Aesthetische Bemerkungen über das ganze Fach bietet Karl Schnaase in seinen „Niederländ. Briefen“, S. 149 ff.) In dem grossen Contingente von Fruchtmalern, das die Niederlande stellen, heben sich hervor: Jan Breughel (geb. um 1570), der Altmeister des Blumen- und Fruchtfachs, der dasselbe noch naturgemäss mit der Landschaft verband; Frans Snyders (geb 1579), dessen Hauptruf sich freilich nicht auf seine vortrefflichen Fruchtstücke, die seltner vorkommen, sondern auf seine Thierschilderungen gründet [Früchte mit zwei Affen in der Pommersfelder Gall.]; Daniel Seghers (geb. 1590), ein Hauptmeister in Blumen- und Fruchtgewinden; Alexis Coosemans (blühend um 1630), von dem die Staatsgallerie zu Wien ein schönes Stück mit Weintrauben und andern Früchten, die theils in einem Korbe, theils auf Tellern auf einem Tische liegen, besitzt; David de Heem (geb. 1604), berühmter Meister im Fruchtfache, welcher gern Trauben, Pomeranzen und geschälte Citronen malte; A. van Beeke (blühend um 1650), von dem die Wiener Gall. ein Stück aufweist; Willem van Aelst (blühend 1650), ein glänzender Meister in Zwiebeln, Aprikosen, Pfirsichen, Trauben und Johannisbeeren; Anthonis van der Baaren (blühend 1650), von dem die Wiener Gall. ein Fruchtgehänge um eine Büstennische hat; Jan Fyt (geb. 1625), der gleich schönes Obst wie Geflügel malte; Cornelis de Heem (geb. um 1630), wie sein Vater David ein Hauptmeister im Fruchtfach, von dem die Pommersfelder Gall. Hauptwerke bewahrt; Willem Kalf (geb. 1630), von dem man ein gutes Stück im Stuttgarter Museum findet; Abraham Breughel und B. van der Meer, von welchem letztern ein Prachtstück mit den verschiedensten Früchten aus dem J. 1659 in der Staatsgall. zu Wien sich befindet; Adrian van de Velde (geb. 1639), ein vielseitiger Meister, der auch in Früchten trefflich war, wie seine Porzellanschüssel mit Trauben und Kürbis in der Samml. des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg beweist; Jan Wenix (geb. 1644), der in Genrebildern und Geflügelstücken oft treffliches Obst beimalte; Jakob van Walskappel (blühend 1677), von dem das Frankfurter Museum ein Fruchtbild nebst Eidechse besitzt; Elias van den Broeck (geb. 1657), von welchem in der Wiener Gall. ein Stillleben mit einem Korbe voll Trauben und Pfirsichen vorkommt; Rachel Ruysch (geb. 1664), eine Grossmeisterin in Blumen und Früchten, von welchen letztern sie Trauben und Pfirsiche zu malen liebte; Konrad Roepel (geb. im Haag 1678, † das. 1748), der viel Schönes in Blumen und Früchten für den damaligen Hof zu Düsseldorf lieferte; Jan van Huysum (geb. 1682), der Raffael der Blumenmaler, minder bedeutsam als Fruchtschilderer, da seine Früchte etwas Wächsernes und Elfenbeinernes haben [zwei grosse Fruchtstücke seiner Hand sind bekanntlich von Earlom ausgezeichnet in Schabkunst wiedergegeben worden]; S. Feddes, der im Geschmacke der Heems arbeitete; J. Linthorst (geb. 1755) und Evert Morel (geb. 1777). — In Deutschland blühten in diesem Zweige: Georg Flegel (geb. 1563 zu Ollmütz); Jakob Marrel, gen. Moreels (geb. 1614, zwar ein Utrechter, aber von Jugend auf in Frankfurt, wo er seinen Lehrmeister Flegel übertraf und 1685 verstarb), von ihm im Landauerbrüderhause zu Nürnberg Früchte in einer Schaale, die in der Ausführung den Heemschen verwandt und nur minder harmonisch sind; Abraham Mignon (geb. 1640 zu Frankfurt am Main, Schüler Marrels, gest. 1679 zu Wetzlar), von ihm kostbare Stücke mit Trauben, Kirschen, Feigen und andern Früchten in verschiednen Sammlungen, namentlich in der Dresdener, Pommersfelder und Wiener Gall.; Franz Werner Tamm (geb. 1658 zu Hamburg), von dem man ein in der Anordnung wie in der sichern und breiten Be-

handlung ausgezeichnetes Stück im Landauerbrüderhause zu Nürnberg antrifft [mehre herrliche Arbeiten Tamms in der Wiener Gall.]; Othmar Elliger (geb. 1666 zu Hamburg, Schüler seines gleichnamigen Vaters); Siegmund und Kristof Dietsch (jener 1707, dieser 1710 zu Nürnberg geboren); Baptist Hälszel (geb. 1710 zu Dresden, Schüler des Bapt. Gayot du Buisson), von dem man drei Blumen- und Fruchtstücke in der Wiener Gall. vorfindet; Albrecht und Marg. Barbara Dietsch (jener 1720, diese 1726 zu Nürnberg geboren); Daniel Bager (geb. 1734 zu Wiesbaden), von dem das Städelsche Museum zu Frankfurt zwei Fruchtbilder besitzt; Friedrike Friedrich (geb. 1749 zu Friedrichstadt-Dresden); Joh. Drechsler (geb. 1756 zu Wien), von dem ein grosses Blumenstück mit Früchten und Vögeln in der Wiener Gall. vorkommt. Unter den jüngern deutschen Fruchtmalern, deren Blüte in unser Jahrhundert fällt, haben sich hervorgethan: Sebastian Wegmayr (geb. 1776 zu Wien), von dem ein Blumen- und Traubenstück in der Wiener Gall.); Joh. Knapp (geb. 1778 zu Wien), von ihm ebendaselbst ein Blumen- und Früchtestück; Theodor Mattenheimer (geb. 1787 zu Bamberg), ein glänzender Meister dieses Fachs, dessen Werke wahre Augenweide gewähren und in verschiednen bairischen Sammlungen vorkommen; Heinr. Aug. Friedrich (geb. 1789 zu Friedrichstadt-Dresden), dessen Bilder schön componirt, sehr naturgetreu gemalt und mit niederländischem Fleisse bis ins Einzelste ausgeführt sind; Franz Xaver Petter (geb. in Wien 1791), von ihm in ders. Gall. ein Bild mit Weintrauben und einer Ananas, die neben einer Vase mit grossem Blumenstrausse liegen; Fr. X. Nachtmann (geb. 1799 zu Bodenmais in Unterbaiern), dessen Blumen- und Fruchtgemälde — in Sammlungen zu München, Wien und in England — zu dem Schönsten gehören, was je in diesem Malerzweige hervorgebracht worden, und der auch ein schätzbares Werk über Blumen und Früchte zum Zeichnungsunterrichte in schönen, von ihm selbst ausgeführten Steinzeichnungen herausgegeben hat; Wilhelm Preyer (geb. 1799 zu Eschweiler), von ihm vortreffliche Stücke beim Consul Wagner zu Berlin und in andern Privatsamml.; Jakob Lehnen (geb. 1803 zu Hinterweiler), welcher herrliche Trauben, Kirschen, Johannisbeeren und Erdbeeren gemalt hat; endlich Johann Wilms (geb. 1812 zu Düsseldorf), der sich den beiden vorgenannten Stillebenmeistern der Düsseldorfer Schule würdig anreiht. — Die Schweden sind stolz auf ihren Othomar Elger (geb. 1633 zu Götheborg), der ein Schüler des Antwerpeners Daniel Seghers war, eine Zeitlang in Hamburg und zuletzt in Berlin arbeitete, wo er 1679 verstarb. Er ist der Vater des obengenannten in Hamburg gebornen Othmar Elliger. Von ihm Stücke in der Dresdner Gall. — Die Franzosen preisen ihren Jean Bapt. Monnoyer (geb. 1635 zu Lille), dessen Sohn Antoine und den jetztlebenden Lyoner Meister Saint-Jean, der durch seine goldigen und durchsichtigen Früchte in den warmen und mannichfaltigen Tönen des Herbstes berühmt ist. — Bei den Engländern ist Miss Byrne als Fruchtmalerin namhaft. — Unter den Italiänern sind bedeutend: der bei Annibal Caracci gebildete Pietro Paolo Bonzi, genannt *il Gobbo da' Frutti* oder *il Gobbo da Cortona*, der Bucklige von C. (geb. 1570), von welchem tüchtige grosse Fruchtbilder z. B. in Alton-Tower getroffen werden, und der bei Antonio Ricci, detto Barbalonga, gebildete Agostino Scilla von Messina (1629—1700).

Fruchtmärkte, s. den Art. „Märkte."

Fructuosus, ein heil. Bischof von Taragona, wird sammt zwei Diakonen auf brennendem Holzstosse dargestellt. Dieser Kirchenhirt erlitt mit seinen geistlichen Helfern im J. 259 den Feuertod im Amfitheater zu Segovia.

Frühlingsfeier, Frühlingssonnenfest. Diese schöne Naturfeier war von uraltersher in ganz Norddeutschland und in den skandinavischen Landen gebräuchlich. In Sachsen erhielten sich Spuren davon bis in die neuesten Zeiten. Zu Jüterbock ward erst vor etwa zwanzig Jahren der Frühlingstempel, der auf dem Markte stand, eingerissen. Er war so gebaut, dass durch eine Oeffnung nach Osten die Sonne beim Aufgang in der Tag- und Nachtgleiche einen Stein beschien, der zum Altar gedient hatte. Vor wenigen Jahren noch feierten die Kinder im obern Meissnerkreise den Frühling durch das sogenannte „den Tod begraben." Sie liefen mit einer Strohpuppe umher, welche den Winter versinnbildete, sangen und tanzten dabei, wurden von den Vorübergehenden gern beschenkt, machten sich einen frohen Tag und warfen das Bild des Winters und Todes in einen Bach, der es, vom zerronnenen Schnee angeschwellt, mit sich fortriss. Diese unschuldige Frühlingslust wurde von Geistlichgesinnten zu heidnisch und von Alltagsprosaikern für nutzlos befunden, daher Abschaffung des Festes erfolgte. — Eine malerische Darstellung des Frühlingssonnenfestes, wie es die heidnischen Dänen feierten, hat man von Meister Lund in Kopenhagen. Es ist ein grosses Oelgemälde im grossen Gerichtsaale des Kopenhage-

ner Schlosses, — ein schönes Bild des schönen Festes, ganz von Morgenröthe angehaucht und von Freude belebt. Mädchen und Frauen, Jünglinge und Männer eilen auf einen Hügel, dem Sonnenaufgange zuvorzukommen, breiten ihre Arme aus mit der Lust junger Adler, die der Morgenröthe entgegenfliegen, und ein junges Weib, die der erste Sonnenstral anglüht und die wie zur Umarmung die Hände ausstreckt, gleicht einer Rose, die sich im Thau entfaltet. Auch ein blinder Greis, der die Sonne nicht mehr sehen kann, hat seine Hütte verlassen und erfährt von einem vorübereilenden Jünglinge, nach welcher Seite hin er Gebet und Morgengruss zu richten habe, wodurch die Blindheit auf eine rührende und dabei den sinnlichen schmerzhaften Eindruck, den jedes organische Gebrechen hervorbringt, mildernde Weise angedeutet wird.

Frühstückmalerei ist ein besondres Lieblingsfach der niederdeutschen (holländischen) Maler vom 17. Jahrhundert an, denen hierin auch einige Hochdeutsche, wie Mignon etc., welche ihre Richtung von Holland empfingen, mit Ruhm nachgefolgt sind. Die sogenannten Frühstücke (Darstellungen von allerhand Gegenständen des guten Geschmacks, welche in den Bereich der kalten Küche fallen) sind meist verständig angeordnet und in den schimmernden Speisen, Früchten und prächtigen Tischgeräthen mit behaglichster Sorgfalt ausgeführt. Ausgezeichnetes haben in diesem Fache geliefert: Willem Klaas Heeda (geb. 1594 zu Haarlem, gest. nach 1678), von dem man ein breit und meisterlich behandeltes Bild mit dem Künstlernamen im Landauerbrüderhause zu Nürnberg trifft; Jan Davidze de Heem (geb. 1604 zu Utrecht, gest. 1674 zu Antwerpen), von welchem derartige Bilder in verschiednen Gallerien vorkommen, in der Pommersfelder Gall. z. B. ein im Einzelnen höchst meisterliches, in der Haltung etwas buntes Frühstück, wobei ein Hummer und Muscheln mit lebendigen Papageien zusammengestellt sind; Alexander Adrieanssen (blühend um 1650), von dem man beglaubigte Bilder im Berliner Museum findet, und dem auch wohl das stattliche Frühstück unter Nr. 75 in der Landauersammlung zu Nürnberg, welches da für Heeda gilt, wegen der Art der klaren und breiten Behandlung beizumessen ist; A. van Beeke (blühend um 1650), von dem man Austernfrühstücke hat; Cornelis de Heem (geb. zu Utrecht um 1630), von ihm ein sehr zart behandeltes Fr. mit Obst in der Pommersfelder Gall. und ein Stück mit Austern, Zitronen etc. in der Wiener Gall.; Pieter Nason (blühend um 1670), von ihm ein feinst behandeltes Stück im Berliner Museum, zeigend auf einem mit grünem Teppich bedeckten Marmortische einen brillanten Goldpokal, eine Silberschüssel mit Früchten, ein halbgefülltes Champagnerglas, eine irdene Schale mit Pfeffergurken, ein Glas Wein und einen silbernen Teller mit Austern und Semmel; Willem van Aelst († zu Amsterdam 1679), von ihm in der Dresdner Gallerie ein Stück mit Austern, Zwiebeln und geschnittnem Häring, wobei Weinrömer als Tröster des Durstes stehen; Abraham Mignon, auch Minjon geschrieben († 1679 zu Wetzlar), von dem der Louvre zu Paris und die Gall. zu Pommersfelden die schätzbarsten Stücke besitzen, in letzter Samml. z. B. ein äusserst delikates Fr. mit landschaftlichem Hintergrunde, ein andres sehr vollendetes, jedoch kalttoniges Fr., ein drittes kräftigeres und dann ein verdienstliches, aber zu kaltes Schinkenfrühstück (auch ein Austernfr., welches hier für Corn. de Heem gilt, scheint Mignon anzugehören); Vigor van Heeda (geb. um 1660, † 1708), von dem ein Pastetenstück mit Wein in kostbaren Gefässen sich im Berliner Museum befindet; Elias van den Broeck († 1711), von dem die Wiener Gall. ein Stück mit Austern und Früchten hat; Rachel Ruysch (geb. 1664 zu Amsterdam, † das. 1750), welche noch durch Willem van Aelst unterrichtet worden, und von der man ein sehr delikat ausgeführtes Frühstück von einer dem Jan de Heem nahekommenden Kraft und Wärme in der Pommerfelder Gall. vorfindet. Aus unserm Jahrhundert sind drei Deutsche zu nennen: die Düsseldorfer Meister Wilh. Preyer, Jak. Lehnen und Joh. Wilms. Von Ersterm besitzt König Ludwig der Baier ein Hauptstück, darstellend auf einem Tische Brot, Rettig und Wurst nebst einem Glas Bier für den Durst.

Fruhwirth, K., ein Wiener Maler unsrer Zeit, der sich zwischen Genre und Stillleben bewegt. Auf der Wiener Ausstellung 1847 sah man von ihm eine Schilderung nach einer Erzählung von Boz: die kleine Nelly im Raritätenladen, welches halb dem Genre halb dem Stillleben angehörende Bild in letzter Hinsicht virtuos behandelt war. (Angekauft vom Wiener Kunstverein.)

von Frundsberg, Georg, der berühmte kaiserliche Feldhauptmann, der unter Maximilian I. und Karl V. Führer der deutschen Landsknechte war. Ein Chronist des 16. Jahrh. schildert diesen 1443 zu Mindelheim gebornen Kriegsmann wie folgt. „Frundsberg war ein grosser schwerer Mann, und an Gliedern also stark, wenn er den Mittelfinger der rechten Hand ausstreckte, dass er damit den stärksten Mann, so

sich steif stellte, vom Platze stossen konnte. Wenn ein Pferd daher gelaufen kam, konnte er es beim Zaum ergreifen und eilend stellen. Die grossen Büchsen und Mauerbrecher konnte er allein mit seinen starken Lenden von einem Orte an den andern führen, und wenn er vom Rosse stieg und ging, konnte man ihm nicht wohl folgen.“ Im J. 1521 war Er es, der auf dem Reichstage zu Worms dem zur Verantwortung vor Kaiser und Reichsständen erscheinenden Luther bei dessen Eintritte in den Saal auf die Schulter klopfte und den Muthspruch mitgab: „Münchlein, ist deine Sach von Gott, so wird sie bestehn, wo nicht, so wird sie untergehn!“ Im J. 1527 führte Frundsberg mit dem Connetable von Bourbon das spanisch-deutsche Heer über Bologna zur Erstürmung Roms, ward aber bei San Giovanni (am 16. März) vom Schlage gerührt, worauf ihm Konrad von Bemmelberg im Kommando der deutschen Landsknechte folgte. Krank nach Ferrara gekommen, wurde Frundsberg von da nach seiner Heimath Mindelheim bei Memmingen gebracht, wo er am 20. August 1528 verstarb und in der Pfarrkirche beigesetzt ward. Hier sieht man noch sein Grabmal. Sein tapfrer Sohn Kaspar folgte ihm schon 1536. Der jüngere Sohn, Melchior, der bei Konrad von Bemmelberg geblieben, war bereits am 12. Januar 1528 in Rom gestorben und in Sta. Maria dell' Anima beerdigt worden. — Ein tüchtiges lebensgrosses Bildniss Georgs von Frundsberg kennt man von der Hand des jüngern Hans Holbein (im Berliner Museum). Von den Knieen an gesehn steht der gewaltige Krieger vor einer Nische dem Beschauer genüber. Er ist vollständig gepanzert und hält in der Rechten eine Hellebarde, während er die Linke in die Seite stemmt; eine breite mächtige Gestalt, auch in den Gesichtszügen bei grosser Gutmüthigkeit der Ausdruck höchster fysischer Gewalt; der Bart ist schon grau, im Uebrigen aber hat das Alter auf die ganze Gestalt noch keinen Eindruck hervorzubringen vermocht. Dies Holbeinsche Porträt ist bei allem trefflichen Detailverständniss mehr auf Gesammtwirkung berechnet; die Karnation ist warm und kräftig, der Vortrag gross, breit und frei. (Wahrscheinlich hat Holbein dies prachtvolle Bildniss um 1529 gemalt; dass es nach Frundsbergs Tode entstanden, wird eben daraus ersichtlich, dass es etwas frei als Karakterfigur behandelt ist.) — Siegert aus Neuwied, ein junger Meister der Düsseldorfer Schule, hat mit Glück die Scene geschildert, wie Luther ermuthigt durch den Zuspruch des Ritters Frundsberg, gottvertrauend in den Wormser Saal schreitet. Auch die Maler Martersteig von Weimar und Gustav König von Dresden haben diese Scene verbildlicht. Georg Frundsberg an der Spitze seines Kriegszuges in Italien ist der Gegenstand eines Oelbildes von Kolbe in Berlin, das nach der Ausstellung 1848 durch Verloosung in den Besitz des Oberkonsistorialraths Ribbeck gekommen. — Statuette des Frundsbergers in glänzendem Metall, nach dem Modell von Karl Alexy (einem jungen talentvollen Bildner aus der Zips in Ungarn) gegossen von Butschet, ciselirt von Sauter, — zu einer Suite von 15 Standbildern österreichischer Helden gehörig, welche der Freiherr von Hügel von genannten Künstlern besitzt.

Frutet, Francisco, ein aus den Niederlanden gebürtiger, in bester Schule in Italien gebildeter Kirchenmaler, welcher 1548 zu Sevilla blühte, also gleichzeitig mit dem hispanisirten Brüsseler Pedro Campaña. Sein Hauptwerk ist das berühmte zweiflügliche Oratorio de las Bubas in der Seviller Hospitalkirche St. Kosmas und Damian.

Fruytiers, Phil., ausgezeichneter Maler und Stecher aus Rubens Schule, geb. zu Antwerpen um 1620, war ob seines Kolorits selber von Rubens anerkannt und musste den Meister sammt Familie malen. Leider ist über das Künstlerleben dieses bedeutenden Zöglinges Rubens', der wahrscheinlich nach Spanien entwanderte, keine nähere Nachricht auf uns gekommen; nicht einmal sein Geburtsjahr ist sicher, sein Todesjahr aber ist völlig unbekannt. Auch sind die Gemälde seiner Hand, die weniger in grössern Oelbildern, vielmehr in Miniaturen und Wassermalereien bestanden haben sollen, leider verschollen, und nur einige Stiche legen noch Zeugniss ab von seiner glänzenden zeichnerischen Kraft. So hat man von ihm das Bildniss des Bischofs Mar. Ambr. Capello, eines Dominikaners, Halbfigur im Lehnstuhle, mit der Zueignung an *Don Alphon. Perez de Viveo* und der Unterschrift: *pictor et sculpt. Philip. Fruytiers* (ein grosses und von der grössten Kunst der Radirnadel zeugendes Blatt), und das Porträt des Jakob Edelheer van Lawain, eines der Zehner der Belgischen Kammer, Halbfigur in einem Zimmer mit landschaftlichem Hintergrunde, nebst der Bezeichnung *Phil. Fruytiers ad vivum fec.* (ein sehr grosses Blatt von der herrlichsten Zeichnung, Wahrheit und Vollendung).

Fuchsbilder. — Vorzügliche Darstellungen der Füchse hat man von folgenden Meistern: Hans Holbein d. Jü. (1498—1554), von dem man noch durch einen alten holzschnittähnlichen Kupferschnitt eine Fuchsjagd kennt, wie er sie etwa in oder an einem Hause zu Luzern oder Basel an die Wand gemalt hatte; Frans

Snyders (1579—1657), von dem man ein grosses Gemälde: „zwei Füchse in ebener Gegend von fünf Hunden verfolgt“ in der Wiener Gallerie vorfindet; Albert Flamen (blühend 1639—1664), welcher Maler in einer Radirung von hoher und zarter Vollendung eine Gruppe von vier Füchsen dargestellt hat, wo einer ein Huhn zerfleischt und Bauerhütten und Gehölz den Hintergrund bilden, Blatt von 6 Zoll 2 Lin. Breite und 3 Zoll 4 Lin. Höhe, mit der Schrift: *Vulpes, les renards,* und der Bezeichnung: *Alb. Flamen fec. c. pr.*; — Franz Roshoof, auch Rosenhof, Rösler, Roselius und Roster genannt (blühend um 1660), dessen Meisterstück: „der lauernde Fuchs hinter dem grimmig neben einem ausgeweideten Lamme stehenden Wolfe“ in der Münchner Pinakothek gesehn wird; Kristof Pauditz (gest. um 1670), von welchem derselbe Gegenstand, wobei aber noch eine Elster zusieht, lebensgross behandelt ward (dies Gemälde befindet sich ebenfalls in München und soll im Wettstreite mit Roshoof entstanden sein; der Neid des Fuchses und die Gier des Wolfes sind auf beiden Tafeln bis zum Erstaunen geschildert, nur die Behandlungsweise ist verschieden; beide Bilder wären ganz des höhern Platzes einer öff. Gall. würdig, wenn das Eckelhafte des ausgeweideten Lammes vermieden wäre); Aldert van Everdingen (1621—1675), der die trefflichen 57 Blätter zum Reinecke de Vos, der berühmten Fuchsiade des Henrick van Alkmaar, geschaffen hat; Ferd. van Kessel (geb. zu Antwerpen 1660), von dem ein Bildchen auf Kupfer in der Wiener Gall. anzieht: Landschaft mit der Fabel vom Fuchse, der den Storch bewirthet; Al. Fr. Desportes (1661—1743); Fil. Ferd. v. Hamilton (geb. zu Brüssel um 1664, † zu Wien um 1750), von dem man einen vier Truthühner belauschenden Fuchs in der Wiener Gall. sieht, Bild aus dem J. 1722; Jean Bapt. Oudry (geb. zu Paris 1686, gest. zu Beauvais 1755), von dem man ein namhaftes Gemälde und Aetzblatt mit der Schilderung eines von Hunden erhaschten Fuchses kennt; Joh. Elias Ridinger (1695—1767), von welchem Meister ein Blatt mit Fuchsjagd, ein andres mit Füchsen, welche Wildgänse abfangen, und andre Blätter mit Füchsen in den mannichfaltigsten Bewegungen bekannt sind; H. Alken, nach welchem Engländer vier Blätter „Hauptmomente der Fuchsjagd“ durch Thomas Sutherland gestochen wurden; R. B. Davis, nach welchem ders. Stecher zwei grosse Blätter mit Fuchsjagden gebracht hat; Friedrich Bürde (geb. zu Breslau 1792), von welchem an der Berliner Akad. wirkenden Thiermaler und Thierbildner die schöne Rundarbeit zu erwähnen ist, welche einen Fuchs darstellt, wie er eine wilde Ente auf ihrem Neste erhascht, während die Jungen derselben entwischen; Edwin Landseer (geb. um 1798); Kristian Holm (geb. zu Kopenhagen 1803); Wilhelm Kaulbach (geb. zu Arolsen 1804), dessen Fuchsschilderung in seinen klassisch zu nennenden Illustrationen zu Goethe's Reinecke Fuchs unübertrefflich ist; Karl Friedr. Schulz in Berlin (geb. 1804), von dem man eine Füchsin, die mit ihrem Raube zum Baue geht, und einen Jäger, welcher den Fuchs abstreift, in Steinzeichnungen von K. Devrient und Haun kennt; Jul. Karl Schulz in Berlin, nach welchem W. Devrient das „Fuchsgraben“ und die „Fuchskanzel“ steingezeichnet hat; Josef Kirchmair in München (geb. 1806), nach welchem J. Bergmann eine Fuchshetze, den Jäger am Fuchsbau und den Fuchs im Eisen steinzeichnete; Friedr. Gauermann in Wien (geb. 1807), Lachenwitz in Düsseldorf u. A. m.

Fuchsschwanzstreichen findet man dargestellt in einem musivisch aus verschiedengefärbten Hölzern zusammengesetzten Bildwerke auf einer der kreisrunden Seitenflächen einer im neuen Berliner Museum befindlichen Pulverflasche. Dies der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. angehörende Bildwerk zeigt eine aufrecht stehende nackte Jungfrau, welche in der einen Hand einen Kamm hält, in der andern den Schwanz eines Fuchses, den sie zwischen ihren Schenkeln festklemmt und der sich vergebens zu befreien sucht. Hinter ihr ist ein Gehäg, über welches ein Mann hereinschaut und auf welchem eine Eule sitzt. Am Himmel sieht man den guten Mond. Man erinnert sich bei diesem Bildwerke an das ältere Wappen einer Adelsfamilie, wo eine nackte Jungfer auf einem Fuchse reitend vorgestellt war und die kaustische Beischrift stand: „Pfui Teufel, wie rasen die Flöhe!“

Fucinersee (*Lacus fucinus* bei den Römern, *Lago di Celano* bei den Italiänern), Landsee in der neapolitanischen Provinz *Abruzzo ulteriore II.*, unweit der päpstlichen Grenze, 32 Miglien lang und gegen 6 Miglien breit. Er liegt immitten der mächtigsten Gebirgserhebung des Apennin, welche selbst wiederum die Mitte der italischen Halbinsel bildet, in der Erstreckung von etwa 41° 56′ — 42° 2′ nördlicher Breite, und 11° 17′ — 11° 26′ östlicher Länge von Paris. In der That liegt er so völlig in der Mitte der Halbinsel, dass man, auf dem ihn durchschneidenden 42. Meridiane die directe Entfernung messend, dieselbe bis zu der Küste sowol des tyrrhenischen als des adriatischen Meeres ganz gleich, nämlich etwa 17 geographische

Meilen findet; ebenso beträgt die geringste Entfernung nach beiden Meeren in directem Abstande die gleiche Zahl von Meilen, nämlich 11, auf der Seite des tyrrhenischen Meeres bis zum innersten Winkel des Golfs von Gaëta, auf der des adriatischen bis zu der Mündung der Pescara. Ebenso wird eine durch die Mitte der Halbinsel, ihrer Längenstreckung nach, von dem nördlichen Apenninenjoche, welches dieselbe von der Lombardei trennt, bis zum südlichen Winkel des tarentinischen Meerbusens gezogene Linie durch den Fucino in zwei gleiche Hälften von etwa 50 geografischen Meilen getheilt: sodass in der That dieser See bei den Alten mit grösserm Rechte verdient hätte, der Nabel Italiens genannt zu werden, als die unbedeutende Lache der cutilischen Wasser, welche viel zu weit gegen Norden liegt. Kaiser Claudius liess wegen des periodischen Anschwellens des Fucinus einen Emissar (wovon die Spuren noch bei Avezzano zu sehen) graben, zu welchem Zweck er elf Jahre hindurch 30,000 Mann verwandte, wiewohl vergeblich, da der Abzugskanal zu hoch angelegt war. So mussten auch die unter Trajan und Hadrian und noch später gemachten Verbesserungsversuche scheitern. Hauptanwohner des Sees waren die Marser. (Vergl. Gustav Kramers Schrift: *Der Fuciner See. Ein Beitrag zur Kunde Italiens. Berlin, Nicolai.* 1839. Diese sehr interessante Monografie belehrt uns bündig über den See und den Versuch ihn in den Tiber abzuleiten, gibt Kunde von der innern Beschaffenheit des Kanals, von den Arbeiten zur Ausräumung desselben in der Neuzeit etc. etc. Beigegeben sind zwei nach Rivera und Rizzi-Zannoni schön lithografirte Karten.) — Schönste Aussicht vom Städtchen Alba aus, bei welchem sich Ueberreste aus Römerzeit vorfinden.

Fues, Friedr. Kristian, geb. zu Tübingen 1772, studirte unter Harper und Hetsch zu Stuttgart, ward später Professor an der Nürnberger Kunstschule und erwarb sich in mehren Zweigen der Malerei, besonders im Bildniss, einen ehrenvollen Namen. Sein Tod erfolgte 1836. — Im J. 1824 malte er den „Minnesinger", die „Familie eines alten Ritters in der Burghalle" und einen schwäbischen Bauerntanz. Die beiden erstern Bilder befinden sich in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg, wo auch von Fues ein „lachender Bauer an einem von Weinreben umrankten Fenster" zu sehen ist. Im J. 1826 malte er die Porträts von neun durch Stiftungen verdienstlich gewordnen Nürnbergern für den kleinen Rathhaussaal. Nach Karl Heideloffs Angabe sind von ihm die beiden Altarflügel mit Kaiser Heinrich und der Kaiserin Kunigunde gemalt worden, welche man in der Egloffsteinschen Kapelle der erneuerten Nürnberger Jakobskirche sieht.

Füger, Heinrich, ein Predigersohn aus Heilbronn in Schwaben, geb. 1751, gest. als Oberleiter der Wiener Kunstschule am 5. Nov. 1818. Sein erster Lehrer war der Hofmaler Guibal zu Stuttgart; dann studirte Füger bei Oeser in Leipzig, zeichnete zwei Jahre in der Gall. zu Dresden und ging über Wien, wo er grosse Gönner fand, nach Italien. Nach fünfjährigen Studien zu Rom besuchte er Neapel, wo er zwei Jahre verlebte und von wo er 1783 nach Rom zurückging. Hier traf ihn sofort die Berufung nach Wien, wo er auf Vorschlag des Fürsten Kaunitz im Nov. 1783 Sambachs Stellvertreter im Direktorat der Maler- und Bildhauerschule ward. Nach Sambachs Tode 1795 fiel ihm endlich das volle Direktorat zu. Unzählige Bildnisse und Geschichtbilder gingen aus seiner rastlosen Hand hervor. Seine historischen Gemälde lassen ihn als Mitstrebenden des berühmten Carstens und hie und da auch als einen Hinneigenden zu Louis David erscheinen, doch fehlte ihm das bedeutsame Talent, daher auch seine besten Werke kein unbedingtes Lob beanspruchen können. In der Burgkapelle zu Wien ist sein theurer Johannes, der mit 1000 Dukaten bezahlt ward, und in der Staatsgallerie daselbst sieht man drei Historien von ihm: die Beklagung des todten Abel (gemalt 1799), den Täufer ruhend auf der Erde, unter Händefalten gen Himmel blickend (gem. 1811), und die Magdalene in düstrer Landschaft ruhend (gem. 1816). Zur Messiade Klopstocks lieferte er 20 Kreidezeichnungen, die in den Besitz des Grafen Fries kamen. John stach sie in Punktirmanier für die Göschensche Prachtausgabe der Messiade. Sieben jener Zeichnungen erhielt man in Originalgrösse gestochen von Leybold und zwei ebenso von Albert Reindel.

Fugger-Bildnisse. — Ein Ritratto von dem 1511 verst. Giorgione ist leider verschollen. Vasari erwähnt dies Bild im Leben des Giorgione mit den Worten: „ein Kopf in Oel, von ihm gemalt, befindet sich in meinem Zeichnungsbuche; er stellt einen Deutschen aus der Familie Fugger dar, einen der reichsten Kaufleute jener Zeit im Tuchgewölbe der Deutschen (zu Venedig), und ist bewundernswürdig schön." — Bildniss des Grafen Raimund Fugger (mit starkem Barte, in schwarzem Kleide, mit breitem Sammetkragen und schwarzem Barett, mit der Rechten auf sich deutend) von dem 1530 verst. Venezianer Vincenz Catena, Nr. 32 im Berliner Museum. — Bildniss Jakob Fuggers des „Reichen", in schwarzer Kleidung, mit goldgelber

Mütze, auf Holz und grünen Grund gemalt von dem 1540 verst. Hans von Kulmbach, einem Meister aus Dürers Schule. Nr. 557 im Berliner Museum. Wir sehen hier einen der bedeutendsten Männer jener deutschen Mediceerfamilie in bedeutsamer Darstellung. Aeltliches, aber feines und kluges Gesicht, mit offener Stirn und scharfen Augen. Die Auffassung ungemein fein und individualisirend. — *Fuggerorum et Fuggerarum imagines*, gestochen und verlegt von Dominik Custos, einem von Antwerpen nach Augsburg übergesiedelten Sohne Pieter Baltens. Erste Ausgabe von 1593, mit 64 Bildnissen. Die zweite Ausgabe, vermehrt mit Porträtblättern von Lukas und Wolfgang Kilian (den Stiefsöhnen des Custos, der die Wittwe Barthel Kilians geheirathet hatte), erschien bei A. Aperger.

Fuggerkapelle, die Begräbnisskapelle der Fugger in der St. Annenkirche zu Augsburg. Jakob Fugger der Reiche liess sie, dem Chore der Kirche genüber, sammt der Orgel darüber erbauen und soll dabei einen Aufwand von mehr denn 160,000 Gulden gemacht haben. Sie ist von kostbaren Marmorarten in italischem Geschmack ausgeführt. Ihre Hauptzierde sind vier sehr grosse (laut inschriftlicher Angabe zwischen 1506 — 1524 geschaffene) Bildwerke in Solenhofer Kalkstein, wovon die beiden äussersten in grosser Ausführlichkeit die Familienwappen der Fugger, die beiden mittlern Simsons Erschlagung der Filister mit dem Eselskinnbacken und die Auferstehung des Heilands darstellen. Sie sind nach malerischem Principe angeordnet und etwas manierirt in Motiven und Zeichnung, dabei aber sehr fleissig gearbeitet.

Führich, Josef, geb. im J. 1800 zu Kratzau in Böhmen, Professor an der Wiener Kunstschule, bedeutender Historienmaler, entschiedener Mitstrebender Overbecks und andrer alleinseligmachender Frommmaler. Ueber sein Leben, seinen Bildungsgang und seine Tendenzmalerei hat er selbst berichtet in dem auf 1844 erschienenen Prager Taschenbuche „Libussa", auf welches literarische Selbstporträt wir einfach verweisen. Seine frühesten Leistungen gehören der Romantik an; es sind Bilder nach Tasso's befreitem Jerusalem, welche er neben Overbeck in der Villa Massimi beim Lateran *al fresco* gemalt hat. Sie schildern 1) den Rinaldo, wie ihm die Truggestalt Armidens erscheint, 2) die Armida in der Schlacht zwischen dem kristlichen und ägyptischen Heere, und 3) die Besitznahme vom Tempel zu Jerusalem. Von andern Arbeiten Führichs im Romantischen sollen nur angeführt sein die schönen Zeichnungen zu Wilh. Waiblingers Märchen von der blauen Grotte („Manfreds Luftreise" und „Manfred vom Delfin in die blaue Wundergrotte der Insel Capri getragen", beide gestochen von Ernst Rauch in Waiblingers Taschenbuche aus Italien und Griechenland) und die funfzehn Originalradirungen zu Ludwig Tiecks Genovefa. Aus der Hauptmasse der Führichschen Bilder, welche der Nazarenerrichtung angehören, heben sich hervor: Jesus auf dem Gange nach dem Garten, mit zur Erde gekehrtem Blicke, den Johannes an der Hand habend und von Petrus und Jakobus gefolgt (entworfen zu Rom 1827); Josua mit seinem Heere, dankend aufwärts blickend, während die Mauern Jericho's einstürzen (ebenfalls 1827 entworfen); die trauernden Juden (Gemälde aus dem J. 1837, auf Stein gezeichnet von Hanfstängl, Prager Kunstvereinsblatt in qu. Royalfolio); die Menschwerdung Kristi (steingezeichnet durch Krist. Becker, grosses Bl. im Verlage von Jul. Buddeus zu Düsseldorf); Boas und Ruth (Gemälde bei Hrn. Karl David zu Prag, steingezeichnet von E. F. Leybold in dem Blätterwerke „Kristliches Kunststreben in der österreich. Monarchie"); die heil. Gudula (Gemälde bei Hrn. G. Saxinger zu Prag, steingezeichnet von M. Stohl in vorgen. Blätterwerke); der Gang nach dem Oelberge, und die heil. Filomena (durch Steinzeichnungen von E. F. Leybold in dems. Werke bekannt); Kristus beim Sturme im Schiffe (steingezeichnet durch E. Schaller); neun Blätter zum Vaterunser mit Text von A. Müller, und elf Blätter „Triumf Kristi" (vom Maler selbst radirt); Gottvater auf Wolken sitzend und von Engeln umgeben, wie er mit dem Finger die Gebote dem Moses auf die steinernen Tafeln schreibt (Gemälde auf Holz, oben gerundet, 10 Zoll hoch, 1 F. breit, in der Staatsgallerie zu Wien); die Wolkenerscheinung kämpfender Reiter, wodurch die Bewohner Jerusalems, kurz vor Einnahme der Stadt durch Antiochus Epiphanes, erschreckt werden (bezeichnet: *Jos. Führich pinx. A. D.* 1844, auf Leinwand, hoch 4 F. 7 Z., breit 3 F. 3 Z., in ders. Gall.); die beiden trauernden Jünger auf dem Wege nach Emmaus, denen unbemerkt der Herr sich naht, Versinnbildung des Spruches: „Selig die Trauernden, denn sie werden getröstet werden!" (Gemälde auf der Wiener Ausstellung 1844); der Kreuzweg oder die Leidensgeschichte Kristi (Fresken an den Seitenwänden der von Rösner 1845 erbauten Nepomukkirche in der Jägerzeil zu Wien); die vierzehn Stationen des Kreuzweges auf dem Laurenzberge zu Prag (gestochen durch Zelisko und Skala); der „Traum des Jesusvaters Josef", wo man das Kristkind in der Wiege und daneben die betende Madonna (hier einmal ohne Händefalten) sieht, während links Josef im Schlafe liegt

und vom Engel zur Flucht aufgerufen wird (ein biblisches, anheimelndes Bild von zarter Empfindung und voll Schönheitsinnes im Ausdrucke, glücklich in marcantonischer und dürerscher Weise gestochen von A. Petrak, ein im Arnoldischen Kunstverlage zu Dresden erschienenes Blatt); die Pietà: der Kristusleichnam am Fusse des Kreuzes, mit dem Kopfe im Schoose der Mutter ruhend, die ihr völlig verhülltes Haupt über ihn beugt und ihn mit den Armen umschliesst, während Johannes mit verschränkten Händen neben ihr knieend weint und Magdalena sich über die Füsse des Heilands geworfen hat, um die Wundmale zu küssen (eine wenig oder gar keinen Schönheitsinn offenbarende Composition, die Darstellung unglaublich hart, aber die darin herrschende Empfindung so kräftig und wahr, dass man nicht ohne Bewegung auf das Bild sehen kann und sich am Ende mit Allem aussöhnt, was anfangs zurückstösst, — gestochen in dürerscher Weise von A. Petrak mit feinem Gefühl für die Zeichnung und geschmackvoller Führung des Grabstichels, ebenfalls im Arnoldschen Kunstverlage erschienen); Gang der Hirten zur Krippe (Gemälde auf der Wiener Ausstellung 1847, angekauft vom dasigen Kunstvereine) etc. — Führich vertritt mit Kupelwieser zu Wien jene Richtung, in welcher Overbeck zu Rom gewissermaasen den Malerpapst abgibt. Der Ernst der römisch-deutschen, von einer starken Jüngerschaft weitergetragnen Schulrichtung wäre wohl anzuerkennen, wenn er nicht ins Frömmelnde und sogar ins Bigotte überginge und sich nicht mit einer gewissen Verachtung der schönsten Errungenschaften der Malerei verbände. Die Häupter jener Richtung, welche sich als eine Reaktion in der Kunst herausstellt, begreifen nicht oder wollen nicht begreifen, dass das Kristenthum auch in der Kunst nur ein gesundes ist, wenn es sich nicht vom Leben entfernt. Ihre Vernunft, wenn sie nicht die Gefangene ihres Glaubens wäre, müsste ihnen sagen, dass die kristliche Kunst keine andere Aufgabe haben kann als das kristliche Leben in seinen mannichfaltigsten Erscheinungen vom tiefsten Ernst bis zur naivsten Heiterkeit zu schildern, und zwar unter den Bedingnissen der Schönheit, unter welchen allein die Kunst ihren Namen verdient, dass sie aber mit jedem Schritte, den sie in das Doktrinengebiet des Abstrakten und Mysteriösen thut, sich entweder auf Sand oder in die Luft begibt. Wohl hat Führich, gleich andern Mitstrebenden, in einzelnen Leistungen auch der ächten Kunst Rechnung getragen, aber dass seine kunstwürdigen Leistungen gegen die trostlosen hyperkatholischen in der Minorität geblieben sind, das ist um so betrübsamer, da er unsre berechtigte Hoffnung auf unsterbliche Blüten seiner Kunstkraft dadurch zerstört hat. In Führichs Historien, die seine Nazarenertendenz offenbaren, tritt nichts frisch ins Leben, denn immer steckt da eine mystisch-symbolische Beziehung dahinter, die auf Etwas deutet, was zur Kunst nicht gehört. Seine Zeichnung ist zu viel stylisirt und die Farbenbehandlung dadurch gehemmt; die Farben selbst aber sind viel zu roh und nicht mit der gehörigen künstlerischen Durchdringung aufgetragen. In den Gesichtern ist zu wenig Belebung, zu wenig Wahrheit, daher sie leicht ans Grimassenhafte streifen; sie sind zu sehr nach einem Typus, vornehmlich seine Kinder, die ganz an Overbeck erinnern. Er hat sich bei seiner religiösen Befangenheit in einen Sonderstyl hineingelebt, der ihn von den wahren Elementen des Katholicismus, den er doch vertreten will, nur entfernt. Der einmal erworbene Styl, in welchem er sich abgeschlossen hat, kostet zwar weniger Mühe und erspart Naturstudium, entschädigt uns aber nicht für das warme frische Leben, was damit aufgegeben ist. — Führichs ausgezeichnetster, ihm nicht in den Fehlern nachfolgender Schüler ist der ebenfalls aus Kratzau in Böhmen gebürtige Geschichtmaler Kandler.

Fukher, Wolfgang, Hofmaler des Bamberger Fürstbischofs Melchior Otto Voit von Salzburg, arbeitete um 1644 für die Wallfahrtskapelle Gügel (3 Stunden von Bamberg, in der Nähe des Giechschlosses) das Hochaltarbild mit der Himmelfahrt Mariens, welches in rubensischer Art ausgeführt ist und in manchen Reisebeschreibungen dem Rubens selber zugeeignet wird.

Fulda, kurhessische Provinzialhauptstadt am gleichnamigen Flusse. Der geschichtliche Ruhm Fulda's gründet sich auf das 744 durch den Abt Sturm (Gefährten des Bonifaz) begründete Benediktinerkloster, das in Verbindung mit einer grossen Schule zu ausserordentlicher Bedeutung erwuchs. Im J. 968 ward der Abt von Fulda Primas über alle Aebte Deutschlands und Frankreichs, und im J. 999 erhielt derselbe durch Papst Sylvester II. sogar das Recht Kirchenversammlungen abzuhalten. Die Macht des Klosters stieg so hoch, dass die Aebte gefürstete wurden. 1752 ward Fulda zum Bisthum.

Kunstgeschichtlich wird bemerkt, dass hier ein Mönch Bruno zur Zeit Kaiser Ludwigs des Frommen die grosse Chornische der Kirche ausmalte und dass der berühmte Rhabanus Maurus († 856) sehr bedeutend auf die Kunstbelebung im Kloster wirkte. In diesem Manne war die ganze Bildung seiner Zeit verkörpert; zu den

Malereien der Kirche gab er die Ideen und die Anordnung; unter seiner Leitung entstand auch eine Buchmalerschule. Im 10. Jahrh. zeichnete sich besonders die Regierung des Abtes Werner aus (969—982); damals ward am Gewölbe über dem Hochaltare der „Alte der Tage“ auf dem Throne zwischen den vier evangelischen Gethieren nach der Vision Ezechiels dargestellt, welches Gemälde noch im vorletzten Jahrhundert in fast ungeschwächtem Farbenglanze zu sehen war. — In der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wirkte zu Fulda der Maler Hans Brosamer, der wenig durch Gemälde, weit mehr durch seine Kupferstiche und Holzschnitte bekannt ist. —

Von der im J. 822 erbauten Abteikirche hat sich nichts erhalten; die heutige Hauptkirche (mit dem Grabe Winfrieds und vielen Denkmalen) ist ein moderner Bau, welcher aber eine Statue Karls des Grossen am Aeussern und bemerkenswerthe Säulenkapitelle im Innern als Ueberreste aus dem 14. Jahrh. aufweist. Erhalten ist nur, wiewohl mit manchen Zusätzen, das jetzt dem heil. Michael geweihte Kirchlein auf dem Klosterkirchhofe: eine Gruftkirche (Krypta), welche vom Mönche Rachulf 821 bis 822 unter Abt Egil erbaut und womit im J. 1092 unter Abt Rudhart ein Langhaus verbunden ward. Der Bau des 9. Jahrh. ist kreisrund und besteht aus zwei gewölbten Stockwerken, das untere mit einer plumpen ionischen Säule in der Mitte und eingefasst durch einen Umgang von acht Säulen, das obere gleichfalls mit einem Säulenkreise und einem gewölbten Umgange, über den sich die kreisförmige Kuppel erhob. Vergl. Boisserée: Denkm. der Bauk. S. 1, und Schnaase: Gesch. der bild. K. im Mittelalter, I. S. 493 f. — In der Dombibliothek das von den Friesen zerstochene Evangelium des heil. Winfried, und auf öffentl. Platze das neue Riesenstandbild dieses Apostels der Deutschen, in Erz gegossen nach dem 1836 vollendeten Modelle von Werner Henschel. — Das Seminar mit Gemälden. — Der Kalvarienberg mit dem Bonifazbrunnen.

(*Ornament aus dem Kloster.*)

(Das schöne Ornament byzantinischer Art, welches wir hier im Holzschnitt mittheilen, wurde im ehemaligen, grossartig erbauten Kloster unter fürchterlicher Uebertünchung entdeckt.)

Fuldabrücke bei Guntershausen. Diese grosse Brücke auf der sogenannten Friedrich-Wilhelms-Nordbahn zählt zu den merkwürdigsten Werken der Eisenbahnbaukunst. Eine Ansicht dieses Brückenbaues hat man in einer kräftigen Steinzeichnung von W. Ammon nach einer Aufnahme von Friedrich Müller.

Fulgentius, ein obskurer Heiliger. Dargestellt ist er z. B. in einem Gemälde von David Vinckebooms in der Staatsgallerie zu Wien. Man sieht da den Heiligen sitzend vor einer Grotte, in welcher sein Gefährte die Lichter auf einem Altare anzündet; rechts öffnet sich die Aussicht in eine niedrige Landschaft am Meere, woher zwei Mönche herankommen. (Bild auf Kupfer, 9½ Z. hoch, 1 F. 1 Z. breit.)

Fulginas, latein. Bezeichnung eines Fulginers, eines aus Fuligno (Foligno) Gebürtigen. So nennt sich der berühmte Kirchenmaler Niccolò Alunno von F. auf seinen Gemälden „*Nicholaus Fulginas*“, z. B. auf dem grossen (1464 geschaffnen) Altarwerke mit der Marienkrönung, welches jetzt in der neuen Gemäldesammlung des Lateran gesehn und zu den werthvollsten Schätzen altitaliänischer Kunst gezählt wird.

Fuligno (das *Fulginium* oder die *Fulginia* der Römerzeit), s. „Foligno.“

Fulla, s. unter „Frigga.“

Füllhorn, Fruchthorn, Attribut der *Abundantia, Fortuna, Opulentia, Pax* (Eirene, Irene), *Victoria* (Nike) und der *Tellus* oder *Terra* (Gäa), ferner des Harpokrates, Triptolemos etc.

Fullonica, römische (altitalische) Benennung eines Waschhauses oder einer Walkerei. Ein solches Haus aus römischer Zeit hat sich bis heute erhalten; dies ist die Fullonica, welche man hinter dem Hause des tragischen Poeten zu Pompeji aufgegraben hat. Hier sehen wir an einem Pfeiler, zur Seite eines Springbrunnens, Gemälde, welche uns belehren, wie die Alten die Wäscherei betrieben. Die

Hausfrau gibt der Aufseherin Wäsche zur weitern Besorgung; einige Leute treten die in einem Kessel eingeweichte Wäsche und reiben sie zugleich mit den Händen; andere hängen sie an einer Stange auf und streichen sie mit einem messingenen Streicher, der die Form eines grossen Kammes ohne Zähne hat. Daneben stehen geflochtene Körbe und eine Presse mit einer Schraube, in Form unsrer Serviettenpressen. Keinen noch so unbedeutenden Raum liessen die Alten ohne heitern Schmuck, so dass man auch in der gewöhnlichsten Umgebung an etwas Höheres und Bedeutsames erinnert wurde. So finden wir denn in den Zimmern der Wäscherei einen Wagen der Juno mit Pfauen und Scepter und einen zweiten der Diana mit Hirschen und einem Bogen darauf. Diese Bilder haben, wie so vieles andere, leider schon sehr gelitten. Dagegen hatten sich mehre Waschgeräthe, einige Glasfläschen mit Flüssigkeiten und sogar eine Art Seife in einem gewölbten Zimmer erhalten. (Hinter dieser pompejanischen Fullonica tritt man in ein andres geräumiges Haus, zu welchem ein Garten mit einem reich mosaicirten Nischenbrunnen gehört, von welchem letztern es den Namen Casa della Fontana erhalten hat.)

Fulvia, Name mehrer in geschichtliche Erwähnung kommender Römerinnen, z. B. die Tochter des M. Fulvius Flaccus und Gemahlin des Publius Lentulus, deren Sohn Lentulus Sura war; die Gemahlin des Antonius, welche bei Cicero Tusculana zubenannt wird, und die Gemahlin des Kaisers Constantin, welcher die Wohnungen der Lateraner auf dem Cälius zu Rom gehörten, die durch ihren Gemahl ums J. 323 unsrer Aera dem Bischof Sylvester geschenkt wurden, wodurch das Papat zum ersten Besitz kam. Constantins Gemahlin war eine Tochter des Kaisers Maximinianus; ihre volle Benennung war Flavia Maxima Fausta. Vergl. Eckhels *Doctr. Num. Vet. VIII. p.* 98 *sq.* Diese Flavia, die abwechselnd auch als Fausta angeführt wird, findet man wie auf Münzen so auch auf Gemmen dargestellt, z. B. mit ihrem Gemahl zusammen auf dem namhaften Sardonyx von sorgfältiger Arbeit, der sich in der kais. Gemmensammlung zu Petersburg befindet. S. *Mongez, pl.* 61. 5. — Unsere Zeit rühmt sich einer Künstlerin *Fulvia,* welche als Landschafterin in Italien blüht. Sie trug mit einem Bilde 1845 den Mailänder Concurspreis davon.

Fulvius Nobilior, Marcus, ein namhaftes Glied des in der Geschichte der römischen Republik berühmten Geschlechts der Fulvier von Tuskulum. Dieser M. Fulvius Nob. (zu unterscheiden von einem gleichnamigen Aeltern, welcher im Jahre Roms 455 Militärtribun war, und vom gleichnamigen Sohne, der als Konsul im Jahre Roms 595 die Ligurer besiegte) war im J. d. St. 557 Aedilis curulis und im J. 559 Prätor in der Hispania ulterior, wo er glücklich kriegte und nach zwei Jahren triumfirend heimkehrte. Im J. Roms 563 ward er Konsul und bekam Aetolien zur Provinz. Hier nahm er den festen Ort Ambrakia ein, unterwarf die Aetoler und brachte die Insel Kefalonia unter römische Herrschaft. Ihm ward der Triumf zuerkannt, wovon Livius im 39. Buche ausführlich berichtet. Laut einer Stelle in Gellius' attischen Nächten tadelte ihn M. Cato, dass er die Soldaten geringer Ursachen halber mit Kränzen beschenkt habe, und laut Cicero's Tuskulanen tadelte derselbe Gestrenge, dass Fulvius den Dichter Ennius, seinen Freund, mit in die Provinz genommen. (Eine zu Tuskulum gefundne Inschrift bezieht sich auf das Konsulat des M. Fulvius und die durch ihn erfolgte Unterwerfung der Aetoler. Vergl. Orelli's *Inscr.* Nr. 562. Die Inschrift befindet sich auf einem Piedestal, worauf die Bildsäule des Konsuls, durch die Tuskulaner zu Ehren ihres Landsmanns errichtet, gestanden haben mag. Vergl. Chr. Müller: Roms Campagna, B. II. S. 12.) Im J. der St. 573 ward er Censor zugleich mit M. Aemilius Lepidus, dem Pontifex Maximus, mit dem er bisher in Feindschaft lebte und sich jetzt wieder versöhnte. (Die Versöhnung der römischen Censoren Lepidus und Fulvius findet man im Saale des Konsistoriums zu Siena *al fresco* dargestellt von dem 1549 verst. *Domenico Beccafumi.* Vergl. *Etruria pittrice, t. I. tab.* 49. Agincourt: Denkm. der Malerei, Taf. 200, Nr. 3.) M. Fulvius Nob. war es, der die Basilica Fulvia auf dem Forum Romanum errichtete und im Circus Flaminius die Aedes Herculis Musarum herstellte, in welchem Tempel die Fasti der Fulvier (auf steinernen Tafeln eingegrabene Geschichtskalender) sich befanden.

Fumi, Rauchzeichnungen. Seit mehren Jahren pflegten die zu Rom lebenden deutschen Künstler, wenn sie Abends in der Trattoria bei froher Laune waren, die leergegessnen Teller umzukehren und deren Rückseite über dem Licht anzuschwärzen, um Karikaturen und andre lustige Gegenstände mit dem Zahnstocher auf der angeschwärzten Fläche einzuritzen. Landschafter wählten gewöhnlich Mondscheineffekte, da sich diese am Besten für das Material eignen, denn immer muss, da die eingeritzten Striche weiss auf schwarzem Grunde stehen, das Licht mit dem Stifte herausgenommen werden. Man ging nun selbst so weit, von einer solchen Por-

zellanplatte einen Abdruck zu nehmen, indem man das Papier, was dazu dienen sollte, vorher durch Wein zog, dann wieder abtrocknete, sodass es eben noch feucht blieb, dasselbe auf den Teller und darüber eine Serviette legte, welche mit einem Löffel wie mit einem Polirstahle gestrichen ward, damit das unterliegende Blatt sich genau auf die Zeichnung presse. So erhielt man einen aquatintähnlichen Abdruck, der mit dem ital. Ausdrucke *Fumo* bezeichnet ward. Freilich gelang es nie, mehr als einen solchen Bildabdruck von der Platte zu erhalten, denn diese wurde zugleich durch die Manipulation verwischt. Dass man indess durch eine Präparation der Platte und mit einem feinern Abzugsverfahren eine grössere Anzahl von Abdrücken erhalten könnte, ist nicht allein möglich, sondern sogar sehr wahrscheinlich. — Der Geschichtmaler Gally hat solche Fumi den deutschen Künstlern abgesehn und selbst zur Ausstellung gebracht (im J. 1845 zu Mailand). Er zeichnet sie mit der grössten Meisterschaft und benutzt alle Mittelchen, welche dabei zu Gebote stehn. So dampft man z. B. die Porzellanplatte nicht gleichmässig schwarz an, sondern da am Tiefsten, wo die dunkelsten Schatten und hellsten Lichter hingehören; die Luft macht man sogleich durch den Russ wolkig, sodass nur wenig durch Zeichnung nachgeholfen zu werden braucht. Hat man dann mit Stiften von verschiedner Dicke hineingezeichnet, so dampft man, wenn einige Stellen zu grell geworden sein sollten, diese wieder etwas an, sodass man Tinten von der allerfeinsten Zartheit herausbringen kann. Aller solcher Hilfsmittel muss man sich bedienen, wenn man es in dieser eigenthümlichen Kunst zu einer Vollendung bringen will, wie es Gally wirklich gethan hat. Dieser Rauchzeichner nimmt jedoch keinen Abdruck von der Platte, sondern gibt diese selbst als die Originalzeichnung, indem er natürlich befürchtet, dass durch die noch rohe Manipulation, welche bis jetzt mehr im Scherz angewendet war, die feine Ausführung verdorben werden möchte.

Fundatus, fundata, fundatum, bedeutet im mittelalterlichen Latein gewöhnlich, wenn von Kirchen und Klöstern die Rede ist, gestiftet, aber nicht gegründet oder gar gebaut.

Fundi, s. *Fondi.*

Fünfkampf, griechisch Pentathlon, bestand in Wettlauf, Ringkampf, Sprung, Diskus- und Speerwurf, welche fünf Uebungen vereint zur schweren Kampfart wurden. Auf Vasen von Vulci ist das Pentathlon durch Sprung, Wurfspiess und Diskus dargestellt. Vergl. Ambrosch in den Annalen des archäol. Inst. V. 84. Ueber die einzelnen Theile des Pentathlon belehren Vasen, Gemmen, Reliefs und Statuen, welche uns Läufer, Springer, Scheibenwerfer, Lanzenschwinger und Faustringer in den verschiedensten Momenten ihres Handelns vorführen. S. den Art. „Gymnastik."

Fünf Sinne. In Versinnbildung derselben haben sich besonders die Niederländer gefallen. Ein Blatt von Pieter Quast stellt sie dar in fünf Bauern nebst einem sechsten als Buffon, welcher einen Zettel mit der Schrift hält: *Vif Sinen to koop* 1633. Fünf Blätter allegorischer Figuren der Sinne hat man u. a. vom Danziger Jeremias Falck, wie es scheint, nach eigner Erfindung des Stechers. (In Grossfolio, mit französischen und lateinischen Versen.)

Funk, Joh. Friedrich, geb. 1804 zu Leipzig, wo sein aus Nidau im Kanton Bern gebürtiger Vater Töpfermeister war, besuchte von 1818—21 die von Hans Veit Schnorr geleitete Leipziger Kunstakademie, kam dann durch Vermittlung des damaligen Superiors, spätern Bischofs Mauermann, nach Dresden in die Akademie und zu dem Hofbildhauer Prof. Pettrich, blieb hier bis 1828 und führte am Schlusse seines Kursus zwei Gruppen in halber Lebensgrösse aus, die eine den Ajax und Patroklus, die andere den Herkules im Kampfe mit dem kretischen Stier vorstellend. Bis 1829 befand sich Funk im Hause des Grafen v. Einsiedel, damaligen sächs. Ministers, um das Modell zu einem Relief „Christus seinen Jüngern ein Kind vorstellend" (nach den Worten in der Schrift: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kindlein" etc.) für die Eisengiesserei Lauchhammer auszuführen. In dieser Zeit schenkte auch König Anton ihm einige Aufmerksamkeit und verlieh ihm ein Reisestipendium auf zwei Jahre nach Italien. 1831—32 arbeitete F. nach Schnorr's Entwurf das öffentliche Denkmal für den Cantor Hiller, welches inmitten der Parkpartie hinter der Thomasschule zu Leipzig steht. Noch 1832 reiste er nach Italien ab. In den Studien Thorwaldsen's und unter dessen Leitung führte er zwei grössere Werke nach eigener Idee aus, 1833 das Relief: „Christus die Blinden und Lahmen heilend" und 1834 die lebensgrosse runde Statue: „Christus als zwölfjähriger Knabe im Tempel lehrend." Beide Arbeiten kamen nach Dresden zur Ausstellung und befinden sich jetzt noch unveräussert beim Künstler. Funk bereiste auch Neapel und kehrte 1836 nach Leipzig zurück, wo er das Grabdenkmal für den Bankier Seyfert (Vetter und Comp.), in der 4. Abtheilung des Leipziger Friedhofs, auszuführen er-

hielt. Die Modelle zu den zwei klassisch schön zu nennenden Genienfiguren hatte er noch in Rom gearbeitet. 1840 vollendete er die Kolossalstatue Guttenbergs nach Thorwaldsen, welche während des grossen Buchdruckerjubiläums auf dem Leipziger Marktplatz aufgestellt war und sich jetzt im grossen Saale der Rathsbibliothek befindet. 1844 ward er mit dem kleinen Denkmal für Samuel Heinicke, Stifter der Taubstummenanstalt zu Leipzig, beauftragt. Es findet sich in dieser Anstalt aufgestellt und besteht aus Heinicke's Büste nebst Konsole und einer Marmortafel mit Inschrift.

Funk, H., gebürtig von Herford, bedeutender Landschafter aus Wilh. Schirmers Schule zu Düsseldorf, jetzt thätig in Frankfurt am Main. Weiteres über ihn s. B. III. S. 309 f.

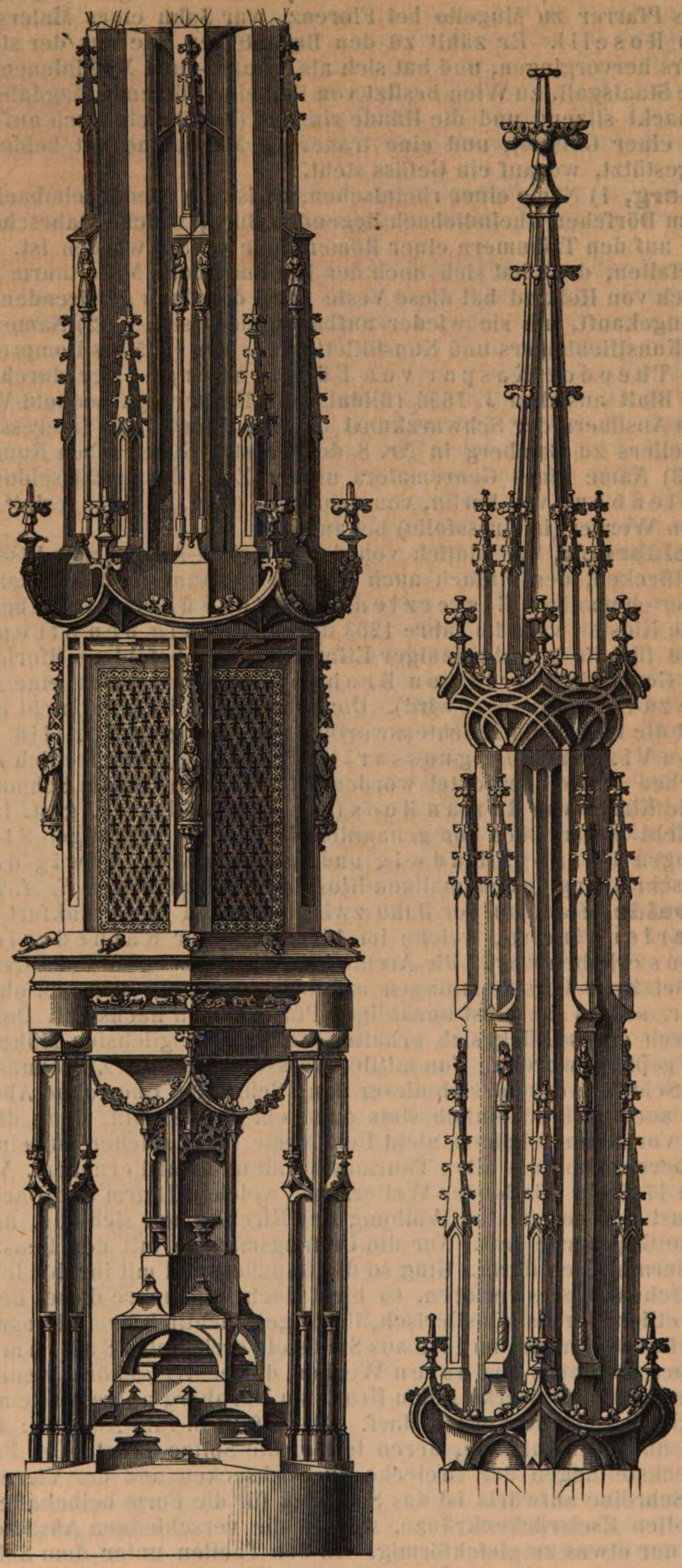
Furien, *Furiae,* römische Benennung der Fluchgöttinnen, der frevelrächenden Göttinnen, welche bei den Hellenen Erinnyen (die Zürnenden) hiessen, aber auch Eumeniden (die Huldvollen, Wohlwollenden, Versöhnten) genannt wurden, wohl weniger weil man aus Scheu vor den furchtbaren Göttinnen nicht gern den Namen Erinnyen gebrauchte, als vielmehr weil sie nur in Verfolgung des Frevlers wüthend, nach Sühnung des Fluches aber gut und gnädig gedacht wurden. Die Mehrheit, in der sie gewöhnlich gedacht werden, ist bei den Griechen unbestimmt; als Ausflüsse eines Begriffs stellen sie sich einheitlich in der Erinnys dar, so öfter in Dicht- und Bildwerken. Sie sind Verkörperungen des Fluches, welcher den trifft, der die Pietät (gegen die Aeltern, gegen Aeltere überhaupt, gegen Verwandte und Schutzflehende) verletzt oder einen Eidbruch begeht. Sie rächen das Unrecht an den Lebenden wie an den Schatten, und erscheinen als die Strafenden unter den Schicksalsgottheiten neben Zeus und den Mören (Parzen). Bei Hesiod sind sie Töchter der Gäa (Erde), entstanden aus den herabträufelnden Blutstropfen des Uranos. Sie heissen dort die Furchtbargewaltigen, welche am Fünften jedes Monds umherwandeln um den Meineid zu rächen. Nach Epimenides sind sie Töchter des Kronos und der Euonyme, Schwestern der Afrodite und der Mören; nach Aeschylus aber Töchter der Nacht, daher Schiller in seiner meisterhaften Furienschilderung (in den Kranichen des Ibikus) sie das furchtbare Geschlecht der Nacht nennt. In dem „die Eumeniden" benannten Drama des Aeschylus tritt ein ganzer Chor von funfzig Erinnyen auf. Hier erscheinen sie als Gorgonen-ähnliche Grauengestalten, doch bleibt dies eine Bühnenübertreibung, die sich in Bildwerken der Alten nicht leicht wiederfindet. In Vasengemälden und auf etruskischen Sarkofagen begnügt sich die Kunst die Frevlerverfolgerinnen als rasche hochgeschürzte Jägerinnen darzustellen. Das Vasenbild bei Tischbein I. 48. scheint die Erinnyen als die „menschenbeobachtenden Mänaden", wie sie einmal bei Aeschylus genannt werden, zu veranschaulichen. (Schon bei Pindar, der nur von einer Erinnys spricht, kommt die Bezeichnung der „Scharfspähenden" vor, und ähnlich denkt sich Cicero die Erinnys, wenn er sie in seiner Schrift über das Götterwesen als *dea speculatrix,* als aufspürende Göttin bezeichnet.) Merkwürdig ist der Spiegel als Sinnbild der Erinnrung, welchen die Erinnys in einem Vasenbilde dem Orest vorhält. Vergl. Raoul-Rochette: *Mon. in. p.* 187. Ihre Hauptrolle spielen die Erinnyen eben in der Geschichte des Orest, wo sie nach der Lossprechung desselben endlich ihm gnädig werden und den Namen Eumeniden annehmen. Zusammenstellung der antiken, auf diese Geschichte bezüglichen Bilder s. in Millins *Orestéide,* wo *pl.* 1. 2. Erinnyenvorstellungen enthalten. Die spätere Dichtung, zumal die römische, folgt im Wesentlichen der äschyleischen Schilderung, gibt den Furien Fackeln und Schlangen in die Hände, lässt auch Schlangen dem gesträubten Haar sich entringeln, und ertheilt den Rachegöttinnen, um das Entsetzen voll zu machen, selbst aus Schlangen gewundene Geisseln und dergleichen Gürtel. Die Qualen des Gewissens, die Strafen des rächenden Geschickes werden bald durch Flammen bezeichnet, die aus den Gewändern oder den Locken der Furien hervorbrechen, bald durch Pfeile, welche den Frevler treffen, bald durch die giftzüngelnden Schlangen, welche von den ausgestreckten Furienhänden dem Racheopfer entgegengehalten werden, bald durch den grausigen Gesang, den sie im Reihentanze um ihr Opfer anheben. In der späten Zeit, wo die Furienidee solche Ausmalung erfuhr, kam auch die Dreizahl der Furien auf; man nahm eine Alekto (die Nimmerrastende), eine Megära (die Feindliche) und eine Tisiphone (die Rächerin des Mordes) an. Die neuere Kunst hat sich meist an die Furienschilderung der römischen Dichter gehalten. Eine beachtenswerthe Gruppe der Orestverfolgung durch die Furien hat z. B. der Bildhauer *Charles Mercier Dupaty* geliefert. — Ueber die freundlichern Bildungen der antiken Kunst und über die Ausbildung der Furienidee durch die Poeten ist besonders K. Aug. Böttigers „Furienmaske" (Weimar 1801) nachzulesen.

Furini, Francesco, ein florentinischer Mythen- und Legendenmaler, geb. 1604, gest. 1649 als Pfarrer zu Mugello bei Florenz, war Sohn eines Malers und Schüler des Matteo Roselli. Er zählt zu den Begabtesten, die aus der starken Schule dieses Meisters hervorgingen, und hat sich als Nymfen- und Magdalenenmaler Namen gemacht. Die Staatsgall. zu Wien besitzt von ihm eine büssende Magdalene in düstrer Landschaft nackt sitzend und die Hände ringend (vor ihr ein Buch auf dem Todtenkopfe, nebst einer Geissel), und eine trauernde Magdalene mit beiden Armen auf einen Tisch gestützt, worauf ein Gefäss steht.

Fürstenberg, 1) Name einer rheinischen, zwischen Niederheimbach und Bacharach über dem Dörfchen Rheindiebach liegenden Burg, welche wahrscheinlich schon im 11. Jahrh. auf den Trümmern einer Römerwarte erbaut worden ist. Auch sie ist dem Ruin verfallen, doch hat sich noch der 100 Fuss hohe Mittelthurm gut erhalten. Prinz Friedrich von Holland hat diese Veste nebst den dazu gehörenden Weinbergen neuerdings angekauft, um sie wieder aufbauen zu lassen. — 2) Name eines beachtenswerthen Kunstliebhabers und Kunstdilettanten, des 1675 als Domprobst zu Mainz verstorbenen Theodor Kaspar von Fürstenbergh, der durch ein schönes und seltenes Blatt aus dem J. 1656 (Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm) sich den frühesten Ausübern der Schwarzkunst anreiht. Vergl. die interessante Mittheilung Josef Hellers zu Bamberg in Nr. 8 des Förster-Kuglerschen Kunstblattes vom J. 1846. — 3) Name eines Genremalers unsrer Zeit, des in Düsseldorf gebildeten Solly Fürstenberg von Berlin, von dem z. B. eine „Wahrsagerin" durch Steinzeichnung von Werner (in Grossfolio) bekannt ist.

Fürstenfeldbruck, ein südlich von der München-Augsburger Eisenbahn abliegender Marktflecken, der einfach auch Bruck genannt wird und seinen grössern Namen von der ehemaligen Cisterzienserabtei Fürstenfeld bekommen hat. Dies berühmte Kloster ward im Jahre 1263 durch Ludwig den Strengen gestiftet (zur Sühne für die in wahnsinniger Eifersucht 1256 befohlene Hinrichtung seiner unschuldigen Gemahlin Maria von Brabant, was uns durch eine Abbildung in der Kirche zu Sinnen geführt wird). Die alte Klosterkirche ist nicht mehr vorhanden; doch ist die neue ein beachtenswerther Bau, der zwischen 1716 — 1732 durch Josef Anton Viscardi im grossartigsten Style jener freilich nicht sonderlich ästhetischen Bauzeit errichtet worden ist. Bildhauerischen Schmuck hat diese figurmachende Kirche von Roman Boos (geb. 1735 bei Füssen, gest. 1810) und Andern. Man sieht in derselben von genanntem Meister die prächtigen Standbilder jenes gestrengen Herzogs Ludwig und des Kaisers Ludwig des Baiern. Vergl. die Beschreibung des ehemaligen Klosters Fürstenfeld von *K. A. Röckl.*

Fürstenwalde, Stadt an der Bahn zwischen Berlin und Frankfurt an der Oder, mit einer Marienkirche, welche im 14. Jahrh. zur Kathedrale des Bisthums Lebus erhoben ward. Die Architektur dieser Lebuser Domkirche hat durch Brände unersetzliche Verstümmlungen erfahren und stellt sich nun ohne jede Auszeichnung dar, sodass sie selbst unzähligen Pfarrkirchen nachsteht. Dennoch ist das Alte, was durch gutes Glück sich erhalten hat, mit möglichster Mühe bis auf den heutigen Tag gepflegt worden. Von mittler Grösse, schlichten Ziegelmassen und drei gleich hohen Schiffen, erhebt sich dieser Bau, Schiff und Chor ohne Absonderung in Eins gebaut, auch wahrscheinlich stets ohne ein Kreuzschiff, denn die jetzt noch vorhandenen Vorhallen scheinen nicht Ueberreste eines solchen zu sein. Im J. 1730 stürzte der oberste Theil des alten Thurmes herab und ward erneuert. Verderblicher wurde jedoch 1766 ein zündender Wetterstral, welcher Thurm und Dach verbrannte und den Verlust der gesammten Wölbung der Kirche nach sich zog, an deren Statt späterhin eine Gypsdecke trat. Nur die Umfangsmauern mit den Fenstern und die Pfeiler im Innern blieben übrig. Ging so die Ganzheit und mit ihr der letzte bauliche Werth des Kirchenkörpers verloren, so birgt doch das Innere dieses bescheidensten Domes noch etliche theils künstlerisch, theils geschichtlich bemerkenswerthe Alterthümer. Man findet hier ein um 1510 aus Sandstein errichtetes Sakramentshäuschen, welches zu den schönsten Werken dieser Art gehört, wenn es auch mit dem auserlesenen Meisterwerke Adam Krafts zu Nürnberg an gesuchtem Reichthume nicht in Vergleich gestellt werden darf. Es zerfällt in fünf Absätze: Fuss, Sakramentsschrein und drei Aufsätze, deren letzter die Spitze bildet. Der Fuss ist reich durch Uebereckstellungen der Dreiecke zu Sechsecken und der Vierecke zu Achtecken. Vom Schreine aufwärts ist das Sechseck für die Form beibehalten. Die dreimal wiederholten Eselsrückenkränze, welche die verschiednen Absätze theilen und krönen, sind nur etwas zu gleichförmig. An den Theilen unter dem Schreine finden sich viele Thiergestalten (Vögel, Mäuse, Fröchse, Eidechsen, Schnecken etc.), an den Theilen aufwärts nur Heiligenstatuen. — Eine zweite alte Merkwürdigkeit ist der



Sakramentshäuschen zu Fürstenwalde.

zwar einfache, aber nicht ohne Geschmack gearbeitete eiserne Kronleuchter, der leider vielfach beschädigt ist. — Drittens sind merkwürdig die vor dem Hochaltare niedergelegten bischöflichen Grabsteine; darunter ist das Denkmal des Bischofs Kristof von Rotenhann aus Stein und Metallplatten zusammengesetzt, der Grabstein des Bischofs Johannes von Dahr aber mit Metallplatten überzogen. Diese und andre Denksteine sollten zur Erhaltung ihre Stelle an den Ringmauern finden. (Nach einem Berichte Georg Gottfried Kallenbachs von Elbing im Kölner Domblatte.)

Fürstenzell, ein bairisches Kloster in der Donaugegend, mit dem Denkmale des Stifters (Can. Hartwich) vom J. 1282. S. die *Monumenta Boica.*

Furtbauer, Custos der fürstlich Liechtensteinschen Gall. zu Wien, hat sich als vorzüglicher Thiermaler bewährt. Leider ist er infolge eines Gichtleidens um Beginn des J. 1845 erblindet.

Furtenbach, Hans, s. im Art. *Holzschnitt.*

Fürth, Nachbarstadt Nürnbergs, mit diesem durch eine kleine Sonderbahn verbunden, welche die grosse Nürnberg-Hof-Leipziger Eisenbahn durchschneidet. Bemerkenswerth ist daselbst die Michaelskirche, worin man ein schönes Sakramentshäuschen von Adam Kraft findet. In den ersten Dreissigern unsers Jahrh. ist die Kirche unter Leitung Albrecht Reindels (Direktors der Nürnberger Kunstschule) restaurirt und neu mit Altar und Kanzel geschmückt worden, wodurch das alte Gebäude wieder ein heitres und freundliches Aussehn gewonnen hat. Die alte Synagoge daselbst ist gleichfalls unter Reindels Leitung und nach dessen Zeichnungen ganz umgeschaffen und neu eingerichtet worden.

Furtmayer, Berthold, ein ausgezeichneter Kleinmaler, der um 1470 in Baiern blühte. Sein Werk sind die herrlichen Miniaturen der sogen. Weltchronik, welche man unter andern Bilderhandschriften in der Bibliothek des fürstlich Wallersteinschen Schlosses Mahingen oder Meiingen vorfindet. Vergl. den Art. *Germanische Kunst* im Abschnitte über die Malerei.

Furtwangen, gewerbfleissige Stadt im Schwarzwalde, Geburtsort des trefflichen Volksmalers Kirner.

Fusaro, Name eines Sees bei Baja im Neapolitanischen, den die Alten als den Acheron betrachteten und wo jetzt die köstlichsten Austern gezogen werden. Gleichen Namen führt ein Ort am See. Unweit davon die *Piscina mirabilis,* welche im Alterthume als Süsswasserbehältniss für die römische Flotte diente. Sie ist mit herrlichen Bogen überwölbt, welche die Zeit durchbrochen hat und von welchen lange Kränze von Immergrün herunterhangen. In der Nähe auch drei prächtige Tempel aus dem Alterthume, von denen der eine, der Venustempel, sehr gut erhalten ist. Im Merkurtempel ein merkwürdiges Echo, wo jedes Wort einer Männerstimme sich wiederholt wie ein Geflüster, das ringsumläuft, wogegen auf Damenstimmen Nymfe Echo nicht antwortet. Weiterhin befinden sich in einer grossen Höhle die Neronischen Dampfbäder, Stufe di Nerone. Zwischen dem *Lago fusaro* und dem *Mare morte* liegen die „elyseischen Felder", die Gefilde der Seligen, aus welchen in der Neuzeit ein *Mercato del Sabbato* geworden ist.

Fusarole, der italische Ausdruck für das Rundstäbchen in der Gesimsordnung.

Fusely, englische Schreibung des schweizerischen Malernamens Füssli.

Fussbekleidung, bischöfliche, besteht aus Kamaschenstiefeln (*Caligae* genannt) und übergeschnürten Sandalen. — Hinsichtlich der weltlichen Fussbekleidung, wie sie sich bei den wichtigsten Völkern und Volksstämmen in den verschiedensten Zeiten zeigt, verweisen wir auf den Art. „Trachten."

Füssen, ein bairischer Ort in malerischer Lage am Lech, der nahebei einen schönen Fall bildet. Auf dem Bulerberge ein Burgsitz aus dem J. 1322, der den Augsburger Bischöfen gehört hat. In der St. Mangkirche der wunderthätige Bischofstab des heil. Magnus, des Baiernapostels im 7. Jahrh., und andre Reliquien. Unter dem Hochaltare der neuen Pfarrkirche eine sehr alte Gruftkapelle, die Magnuskapelle genannt. Diese Unterkirche setzt man ins 8. Jahrh. Ein Abbild derselben bieten die „Monumenta Boica."

Fussgesims, ein Gesims, das einen Gegenstand unterhalb begrenzt, zum Unterschiede von Deckgesims. Fussgesimse werden an Fasaden, an Innerwänden, Pfeilern und Säulen, überhaupt an allen baulichen Objekten angebracht, welche ein Deck- oder Hauptgesims haben. Ihre Ausladung ist immer geringer als die der Deckgesimse; auch haben sie weniger feine geschmückte Gliederungen zu erhalten. Zum untern Anfang eines Fussgesimses dient gewöhnlich eine Platte oder Plinthe, worauf mehre gebogene Glieder, als fallende Welle, verkehrte Kehle und die Einziehung, als Ver-

bindung derselben, sich auf schickliche Art gegen den Hauptkörper zurückziehen und sich an diesen mit einem Anlaufe nebst Plättchen anschliessen.

Fussheilige, Nothhelfer bei kranken Füssen, sind der Evangelist Johannes und der Apostel Petrus wegen ihrer Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels. (Apostelgeschichte 3, 1—9.)

Füssli, Name einer Züricher Künstlerfamilie, deren Ahnherr jener Matthias Füssly ist, dessen Leben 1598—1664 fällt und dessen Wirken sich in der Malerei von Schlachten, Feuersbrünsten und Seestürmen bewegte. Hans Rudolf F. (1709—1793), eine Zeitlang Miniaturmaler, dann Kunstschriftsteller, dem man das „allgemeine Künstlerlexikon" (die Frucht eines dreissigjährigen Fleisses) verdankt. Dies sehr verdienstliche Werk erschien in Zürich 1779. Supplemente dazu erschienen durch die Fürsorge seines Sohnes Heinrich und andrer Kunstfreunde in den Jahren 1806—1824. Johann Kaspar F. († 1781 im 75. Lebensjahre) übte Bildnissmalerei, machte sich aber ebenfalls vornehmlich als Kunstschriftsteller bekannt. Von ihm hat man eine fünfbändige „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz", welche in den J. 1769—1779 erschien. Er gab auch ein sogen. „räsonnirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke" heraus (wodurch er das Handbuch von Huber und Rost hervorrief) und veröffentlichte „Winckelmanns Briefe an dessen Freunde in der Schweiz." H. Rudolf F., Sohn Kaspars, 1737—1806, Zeichner und Radirer, auch Maler einiger Volksbilder, ward nach einem wechselvollen Leben (das ihn nach Ungarn und Slavonien führte) endlich im J. 1800 Archivar der Kunstakademie zu Wien. Auch dieser Füssli ergriff die Feder; er entschloss sich im J. 1799 ein „Journal der bild. Künste für die österr. Staaten" herauszugeben, wovon jedoch nur zwei Stücke zu Stande kamen. Johann Heinrich F., geb. 1742, Sohn Johann Kaspars, war zum Theologen bestimmt, wandte sich aber der Zeichnung und Malerei zu und machte durch Schicksalsfügung sein Glück in England. Er bekleidete lange die Stelle eines Professors der kön. Akademie zu London und wurde ob seines Talents von den Engländern so hoch geschätzt, dass er gleichen Ruhm wie Josua Reynolds und Benjamin West genoss. Heinrich F. war allerdings ein Mann von ausgebreiteten Kenntnissen und vielem Witz, als Maler jedoch mehr excentrisch, als originell und tief. Bei aller Kenntniss hatte er weder eine schöne einfache Zeichnung, noch eine wahre oder angenehme Farbe. Seine Werke sind durch Stiche in Deutschland zu bekannt, als dass es hier nöthig wäre, sie namentlich aufzuführen. Am Geschätztesten sind seine englisch geschriebenen „akademischen Vorlesungen", welche durch originelle Ideen und kräftiglebendige Sprache ihrerzeit anzogen. Sie wurden 1803 von Eschenburg (doch nicht sonderlich gut) ins Deutsche übersetzt. Nach einem sehr thätigen Leben starb Heinrich F. dreiundachtzigjährig zu London 1825. Als Schriftsteller kennt man ihn nicht allein durch seine *Lectures of Painting*, sondern auch durch eine verdienstliche Ausgabe des Pilkingtonschen *Dictionary of Painters*. Sein Freund John Knowles Esq. gab 1831 sein Leben und seinen artistisch-literarischen Nachlass in einem dreibändigen Werke heraus. — Der jüngste Namhafte der Familie ist Wilhelm Füssli, gest. in Zürich 1845 im 42. Lebensjahre. Er hatte die Rechte studirt und war eine Zeitlang Altoberrichter seiner Vaterstadt, wo er seit der Basserstorfer Volksversammlung im J. 1831 auch eine Rolle als Führer der Radikalen spielte. Sein wahres Bereich war jedoch die Kunst, zu der er sich von jeher hingezogen fühlte. Künstler war er selber nicht, aber tüchtiger Dilettant und Kunstkenner, wovon sein bekanntes 1842—43 erschienenes Buch: „Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein" (dessen zweiter Band den Titel führt: „die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei karakterisirt") das reichste Zeugniss ablegt.

Fusssalbung, s. den 2. Absatz des folgenden Artikels.

Fusswaschung. — 1) Kristus den Jüngern die Füsse waschend, Sinnbild der Demuth des Heilands. Eine Hauptdarstellung dieses Gegenstands findet man im Palaste Manfrini zu Venedig. Das betreffende Bild ist mit dem J. 1500 bezeichnet und ward lange dem Luini, dann dem Perugino, neuerlich aber dem Gaudenzio Vinci zugeschrieben. Es hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn, zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Kristus, hinter ihm Johannes mit dem Handtuche. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginisch, zum Theil mit Motiven der ältern venedischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venedischen und der lombardischen Schule; ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthreichen Art des Luini gemalt. — Eine zweite namhafte Darstellung hat man von Licinio da Pordenone (im Berliner Museum). Der Künstler hat den Augenblick ge-

wählt, wo Jesus den sich weigernden Petrus bedeutet, und auch die andern Apostel ihre Verwundrung über das Beginnen ihres Meisters ausdrücken. Dies Gemälde (hoch 4 F., breit 7 F.) zeichnet sich gleich sehr durch das Dramatische der mannichfaltigen Motive, durch die schönen Karakterköpfe und die Glut der goldigen Färbung aus, und steht in allen diesen Stücken, unter den Werken dieses Künstlers von seltener Bedeutsamkeit, der Paulusbekehrung in der Gall. degli Uffizj zu Florenz am Nächsten. — Ferner Fusswaschungsbilder von Hans von Kulmbach (Mittelbild des Hauptaltarwerks in der Katharinenkirche zu Zwickau), Garofalo (Gemälde in der Leuchtenbergschen Gall. zu München), Giulio Romano (eine durch den alten Stich eines Anonymus bekannte Composition), Kristof Schwarz (dessen schöne Comp. von W. Kilian gestochen ist) und Peter Cornelius (Lünettenbild unter dessen kürzlich im Stich erschienenen Entwürfen zu den im Camposanto Berlins beabsichtigten Wandmalereien).

2) Magdalena dem Heiland die Füsse waschend, Sinnbild der dienstfertigen Kristusliebe. Der Farisäer Simon hatte den Heiland zu Tische geladen, ihm aber die Ehre der Balsambegiessung nicht erwiesen. Während des Gastmahls kam Magdalena in den Saal, warf sich Jesu zu Füssen und goss aus einer Alabasterbüchse köstliche Salbe auf dieselben. Bemerkenswerthe Darstellungen dieser Scene hat man von Giorgione (Gemälde mit acht kleinen Figuren in der Staatsgallerie zu Wien: Maria Magdalena den Heiland an der Tafel bei Simon bittend, ihm die Füsse salben zu dürfen), Joan Mabuse (Mittelbild eines vortrefflichen, noch vor der italischen Reise des Meisters gemalten Altarwerks unter Nr. 329 im Brüsseler Museum: Magdalena dem Herrn die Füsse waschend, dabei Petrus, Johannes, andre Apostel und der stehende Judas, welcher das Thun Magdalenens tadelt), Paris Bordone (Gemälde im Palazzo Reale zu Genua), Paul Veronese (Bild mit 14 überlebensgrossen Figuren in der Staatsgall. zu Wien: Kristus zu Bethania bei Simon dem Aussätzigen zu Tische und Maria Magdalena, welche ihm die Füsse salbt und sie mit ihren Haaren trocknet; ein andres Bild dieses Gegenstands von dems. Meister in der Brera zu Mailand), Jacopo Robusti detto *Tintoretto* (Gemälde von tizianischer Farbenbrillanz in der Münchner Pinakothek: Magdalena mit ihrem Langhaar die Füsse Jesu trocknend), Friedrich Overbeck (Carton der Fusssalbung, worin der sonst so ascetische Meister einmal frisches heiteres Leben blicken lässt) etc.

Fyoll, Konrad, ein altdeutscher Maler, der mit seinem Schwager Hans Grünewald schon um 1444 als Bürger zu Frankfurt am Main erwähnt wird. Die Nachrichten über ihn aus Frankfurter Urkunden reichen bis 1476. Passavant schildert ihn als einen der bessern Nachfolger der Eyckschen Schule in Deutschland, hinsichtlich des Naturstudiums, der individuellen Auffassung, der edlen Charakteristik, des Farbenschmelzes und der sauberen Ausführung, setzt ihn jedoch weit unter Roger van Brügge und Hans Memling, und spricht ihm überhaupt einen ausgezeichneten Kunstgeist ab. Die Zeichnung der Figuren in grössern Dimensionen sei nicht immer richtig, die Modellirung ohne gehörige Rundung, und die Färbung zwar niederländisch, doch nicht von gleicher Klarheit, Tiefe und zauberhafter Harmonie (Kunstbl. 1841. Nr. 101. S. 419.) Indess ist die Wahrscheinlichkeit, auf welche hin ihm einige Werke zugetheilt werden, noch gering.

Fyt, Jan, einer der vorzüglichsten niederländischen Thierschilderer und Fruchtmaler, geb. zu Antwerpen 1625, gest. 1700. Stücke von ihm in der Augsburger Gallerie (wildes Geflügel, Rebhühner und Schnepfen nebst einem Hunde, ein sehr meisterlich vorgetragenes Bild von seltner Sättigung, Tiefe und Klarheit der Färbung), im Berliner Museum (eine treffliche Gruppe getödeten Wildes, dabei eine minder ansprechende Jagdnymfe; sodann ein das thierische Leben in seiner wildesten Leidenschaftlichkeit vorführendes Bild von bedeutendem Umfange, darstellend die Verfolgung eines Rehes durch eine Meute tobender Jagdhunde), in der Dresdner Gallerie (ein todter Hase und einiges Flügelwild nebst einer Melone und Gartenfrüchten auf einem Tische), in der Münchner Pinakothek (allerlei Früchte und todtes Geflügel, mit zwei lebendigen Gänsen im Vorgrunde, ferner verschiednes todtes Geflügel nebst Hasen und Früchten), in der Gall. zu Pommersfelden (Kampf eines Haushahnes mit einem kalkuttischen Hahne, höchst dramatisch geschildert und meisterlich gemalt; Hunde neben todtem Wildpret, welches Bild den Maler in seiner ganzen Vortrefflichkeit zeigt; todter Hase, Rebhühner, Obst und eine lebendige Katze, in vollem Sonnenlichte genommen, ein wahres Wunder von Kraft und Klarheit), in der Staatsgall. zu Wien (fünf Stücke, darunter ein sehr grosses, höchst mannichfaltiges Thier- und Fruchtstück, und ein noch grösseres von Thomas Willebort staffirtes Dianenjagdstück, wo die drei Gefährtinnen der eben ausruhenden Göttin theils mit dem getödeten Wild und Geflügel, theils mit den Hunden beschäftigt sind), in der Liechtenstein-

schen Gall. zu Wien (mehre Thierstücke) und in andern Sammlungen. Man hat von Fyt auch eine Anzahl Radirungen, darunter die Folge grosser Hunde (acht Blätter) besondre Schätzung findet. Diese Hundefolge ist dem Don Carlo Guasco gewidmet. Unten steht: *Gio. Fyt con privilegio* 1642; ausserdem ist unten rechts mit dem Grabstichel ganz zart angegeben: *Joannes Fyt pinx. et fecit.*

G.

G. S., Chiffre eines deutschen, um 1569 arbeitenden Holzschneiders, von welchem sehr genaue originalseitige, aber vergrösserte Nachschnitte der zwölf Blätter der Dürerschen grossen Passion bekannt sind. Spätere Abdrücke von den Holzstöcken des *G. S.* datiren aus Brüssel und tragen auf dem Titel: *Historia passionis Domini nostri* die Adresse des Druckers Johann Mommart. (1644. In 4.)

Gabinerstein, *lapis Gabinus,* heisst das am kleinen See bei Gabii gebrochene Gestein, welches sich als vulkanisches Agglomerat ausweist und in Textur und Farbe keineswegs schön ist. Es ist nämlich grau und schwärzlich und enthält eine Menge heterogener und vielfarbiger Stoffe. Dies mit dem Albanerstein (Peperin) identische Gestein benutzten die Römer, besonders nach dem Stadtbrande unter Nero, zu Unterbauten und solchen Constructionen, bei denen es vornehmlich auf Festigkeit und Sicherheit vor dem Feuer ankam. Man sieht zu Rom gewaltige Blöcke Gabinersteins an den Resten des alten Tabularium, im hintern Erdgeschosse des Senatorenpalastes auf dem Kapitol.

Gaddo Gaddi, s. im Art. *Italische Kunst.*

Gaëta, napolitanische Stadt und Festung in reizender Lage am mittelländischen Meere. Von Römerbauten finden sich hier die Reste eines Theaters, eines Amfitheaters, eines Neptuntempels und der Landhäuser des Scaurus und Hadrian, zu welchen Ueberbleibseln noch der sogen. *Torre d'Orlando* — das Grabmal des Lucius Munatius Plancus, des Gründers von Lyon — zu rechnen ist. Das Kastell, 1440 durch Alfons von Arragonien angelegt, später durch Karl V. erweitert, enthält das Grabmal des 1527 beim Sturme auf Rom gefallenen Connetable von Bourbon, mit dessen Gebeinen man hier lange Zeit Narrheit trieb, indem man sie zweimal im Jahre auf verschiedene Weise zu kleiden pflegte. Im Dome (*S. Erasmo*) die Fahne des Don Juan d'Austria, welche derselbe für seinen Feldzug gegen die Türken durch Pius V. empfing. Im Battisterio des Domes ein altes Denkmal mit schönen Bildwerken, welche auf die Aeskulapmythe sich beziehen. — Fünf Miglien von der Stadt liegt an der Stelle der einstigen Lästrygonenstadt Formiä der *Molo di Gaëta* mit herrlicher Aussicht nach dem Vesuv und Kap Misen. — Zwischen Stadt und Golf liegt das *Castellone di Gaëta,* wo antike Mauern (kyklopische) und Thore übrigsind und die Ueberreste von Cicero's *Villa Formiana* Interesse gewähren. Am Fusse des Berges Acerbara das Grabmal Cicero's, genüber dem fälschlich sogen. Torre di Cicerone. An diesem Orte fiel einst Cicero und nachmals Konradin von Schwaben in Verfolgerhand.

Gaetano, Italisirung des Namens Kajetan.

Gagarin, Fürst Gregor, hat sich als Zeichner und Herausgeber der schätzbaren „*Scènes, paysages, moeurs et costumes de Caucase*" (*Paris* 1846, *chez A. Hauser*) bekannt gemacht.

Gail, Wilhelm, geb. 1804 zu München, besuchte 1817 die Bauschule dasiger Akademie, wandte sich nach tüchtigen Architekturstudien im J. 1822 zur Malerei unter Anleit seines Schwagers Peter Hess, begleitete 1825 den Baron von Malzen auf einer Reise durch Savoyen und Piemont (wo er für denselben 13 Blätter auf Stein zeichnete, welche unter dem Titel: „Römische Denkmäler in den Staaten von Sardinien" erschienen), besuchte Genua, Rom und Neapel (wo er das Volk studirte, um es in Bildern zu schildern), machte von Neapel Ausflüge nach Pesto, dem *Paestum* der Alten (wo ihn die Tempelruinen so mächtig anzogen, dass er im Neptuntempel acht Tage lang verweilte und die Schönsten aller Baureste abzeichnete), ging dann wieder nach Rom und zurück nach München, wo er nun mehre seiner italischen Skizzen in Oel ausführte und dreissig andre unter dem Titel: „Erinnrungen an Florenz, Rom und Neapel" in Steinzeichnungen herausgab. Im J. 1830 besuchte er Paris und einen Theil der Normandie, im folg. J. Venedig. 1832 begab sich Gail (angeregt durch den Erfolg, welchen Dominik Quaglio's Darstellungen der altdeutschen Baudenkmale gehabt hatten) nach Spanien, um die vorzüglichsten Gebäude aus arabischer und gothischer Kunstzeit aufzunehmen. Er verweilte hier ein Jahr und brachte nicht allein die werthvollsten Architekturzeich-

nungen, sondern auch interessante Volksschilderungen (Stiergefechtscenen) nach München zurück. Seitdem malte er viele Ansichten von Palastbauten der Araber, von spanischmittelalterlichen Kirchenhallen und Klostergängen. Bekannt ist seine Schilderung des Löwenhofes zu Granada, sein Bild der Vertheidigung und Erstürmung des Klosters S. Juan de los Reyes in Toledo etc. Einen ganz eigenen Eindruck machen in seinen Klostergängen und Kirchen die Gruppen von Geistlichen und Mönchen, welche sich wenig von Statuen unterscheiden. — In jüngster Zeit erhielt Gail von dem böhmischen Patrioten Anton Veith den ehrenvollen Auftrag, Pläne und Modelle zu einer in Liboch unweit Prag, der Besitzung dieses Kunstfreundes, zu errichtenden böhmischen Ruhmeshalle zu liefern. Diesem Auftrage ist aufs Glänzendste entsprochen worden durch das in einem dem Spanisch-Maurischen verwandten Style gehaltene Modell, welches Gail 1846 vollendet vorgelegt hat und wonach auch der Bau zu Liboch sofort in Angriff gekommen ist. (Vergl. den Art. „Liboch.“) — Blätter von Gails Hand sind ausser den schon oben genannten: die Stahlradirung des Löwenhofes der Alhambra (Münchener Kunstvereinsblatt), die Steinzeichnungen eines Theiles vom Kreuzgange des Klosters St. Juan de los Reyes in Toledo (in Kohlers Münchener Album) und das Blatt mit dem sogen. Grabmale des Antenor zu Padua (unter den bei Montmorillon erschienenen Radirungen von Münchener Künstlern). Nach Gail hat L. S. Tröndlin den Dogenpalast Venedigs auf Stein gezeichnet (Blatt unter Fr. Hohe's Nachbildungen neuer Malerwerke).

Gailhabaud, Jules, Herausgeber des bekannten kostbaren Werkes: *Monumens anciens et modernes*, dessen deutsche (von Prof. Dr. Franz Kugler und Architekt Ludwig Lohde in Berlin besorgte) Ausgabe unter dem Titel: „*J. Gailhabauds Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Völker, nach Zeichnungen der vorzüglichsten Künstler gestochen von Lemaitre, Bury, Olivier u. A., mit erläuterndem Texte von Caumont, Champollion-Figeac, Dubeux, Jomard, Kugler, Langlois, Lenoir, Lohde, Girault de Prangey, Raoul-Rochette, Vaudoyer etc.*“ bei Joh. Aug. Meissner zu Hamburg erscheint (seit 1842). Die Stiche dieser Ausgabe sind die des französischen Werks; die Texte sind theils mehr oder minder freie Uebersetzungen oder Bearbeitungen der Originaltexte, theils (wenigstens für die deutschen Denkmale) von den deutschen Herausgebern selbständig verfasst. Die Gediegenheit der bildlichen Darstellungen, die vortrefflich aufgefassten und in meisterhafter Technik ausgeführten malerischen Ansichten der Monumente, die mehr oder minder ausführlichen geometrischen Auf- und Grundrisse derselben, die Darstellung ihrer einzelnen Theile, — alles vereinigt sich, um dem Werke diejenige populäre Bedeutung zu sichern, die auf ächt wissenschaftlicher Grundlage beruht und für die Kunstwissenschaft selbst fruchtbringend ist. Die Mehrzahl der Darstellungen besteht aus Originalaufnahmen und ein ansehnlicher Theil der dargestellten Monumente aus solchen, welche früher noch gar nicht oder doch nur in höchst ungenügender Weise veröffentlicht waren. Der Text beruht überall auf selbständiger Untersuchung theils der bisher vorhandnen literarischen Arbeiten, die auf das jedesmalige Denkmal Bezug haben, theils der Monumente selbst; in letzter Hinsicht ergänzt er gelegentlich auf umfassende Weise das, was die Darstellungen unerörtert liessen. — Unter Leitung desselben Gailhabaud begann 1844 zu Paris eine *Revue archéologique ou recueil de memoires relatifs à l'étude de l'archéologie* (mit Kupfern).

Gainsborough, Thomas, 1727—1788, kommt unter den ältern englischen Landschaftern den Niederländern der besten Zeit am Nächsten und ist der eigentliche Schöpfer englischer Landschaftmalerei in ihrer mehr nationalen Richtung. Von ihm in der Nationalgallerie zu London *the Market-Cart* und *the watering place*, naturtreue und anmuthige Darstellungen einheimischer Wald- und Feldnatur, mit einer Wahrheit der Auffassung und einer Frische des Lebens, welche nicht übertroffen worden sind. Im Besitze der Familie von Wiltshire sieht man den berühmten Aerntewagen (*the harvest waggon*), welches Bild von Gainsborough als Gegengeschenk für ein Pferd gemalt ward, das ihm sein Freund Wiltshire gegeben hatte. Dies Pferd ist porträtlich auf dem Bilde angebracht als eins der vor dem Wagen Gespannten. Edward Finden hat den Aerntewagen vortrefflich gestochen; s. das dritte Blatt des 12. Heftes von Findens *Royal-Gallery of British Art*.

Galatea (Galateia, Galene), die Meeresheitre, Tochter des Nereus und der Doris, Personifikation der Meeresstille. In diese Meernymfe war Acis, ein Sohn des Faunus, verliebt; vergl. über dessen tragisches Liebegeschick die Art. „Acis“ und „Polyfem.“ Galatea war als Nereïde eine Schwester der Amfitrite; sie wird auch mit dieser (in neuern Darstellungen) sehr oft verwechselt und afroditenartig geschildert. In dem berühmten raffaelischen Fresko in der Farnesina zu Rom steht Galatea (wenn es nicht vielmehr die Amfitrite sein soll) auf ihrem von Delfinen gezogenen

Muschelwagen und fährt dahin über die leis gekräuselte Meeresfläche. Haar und Gewand flattern im Winde, dessen frischer Hauch ihr entgegenstreicht. Ein Liebgöttchen leitet, auf dem Wasser sich wiegend, das Gespann der Meeresungeheuer. In den Gruppen der Meerfrauen und der sie umschlingenden Tritonen ist die freudige Lust des elementarischen Lebens wundervoll ausgedrückt. (Herrlich gestochen von *Jos. Théod. Richomme* 1820, ein Blatt von 19 Zoll Höhe bei 15 Zoll Breite.) — Ein Gemälde aus der Schule der Caracci im Berliner Museum, Triumfzug der Galatea mit Nymfen und Tritonen, enthält lebenvolle Gestalten, die in Zeichnung und Farbe nicht ohne Anmuth sind, bei denen sich aber das Berechnete der Zusammenstellung nicht verleugnet. — Galatea auf der Muschel durchs Meer segelnd, Gemälde von Franz Albani in der Samml. des Stechers Longhi, der es in einem seiner Hauptblätter wiedergegeben hat. Eine Galatea auf dem Muschelwagen von Delfinen gezogen, auf jedem derselben ein reitendes und an jeder Seite der Nereïde ein fahrendes Liebgöttchen, heiteres Gemälde desselben Meisters in der Dresdener Gallerie. — Acis und Galatea, berühmtes Gemälde von Claude le Lorrain in der Dresdner Gall., wonach W. Fr. Gmelin einen Hauptstich geliefert hat. Wir sehen uns hier an die Küste von Sicilien versetzt und blicken hinaus in das unendliche Meer, dessen Ferne noch geheimnissvoller wird durch eine dort emporragende Insel; rechts steigen Felswände empor, an welchen die Wellen sich im Spiele zu üben scheinen; dahinter sieht eine Stadt hervor und obenherein schaut der Gipfel des Aetna. Im Westen sinkt die Sonne ins Meer, das bei ihrem Scheideblicke zu dunkeln beginnt. Unter einem Gezelt am Ufer scherzen Acis und Galatea mit einander, während Polyfem auf dem Felsen, umgeben von der Heerde, die Flöte bläst. Weich und warm wogt das Meer, es leuchten die Silberspitzen der brandenden Wellen im dunkeln Schlagschatten der Felsen. Duftig glühen der Himmel und die sich kräuselnde See. — Triumf der Galatea, Radirung vom Genueser Maler Bartol. Biscaino. — Galatea auf dem Wasser, Bild von *Luca Giordano*, in Schabkunst wiedergegeben durch *Richard Earlom*.

Galba, s. im Art. *Kaiserbilder*.

Galdsborough-Bruff, ein geschickter Maler zu Washington, welcher schöne und genaue Abbildungen von den in der Nationalgallerie zu Washington befindlichen Bruchstücken hieroglyfischer Steintafeln aus Palenque in der Grösse der Originale gefertigt hat. Diese Bruchstücke gehören zu dem interessantesten der bisher bekannt gewordnen altmejikanischen Steinbildwerke, zu dem der Kreuzanbetung in Palenque, dessen rechten Theil sie bilden.

Galea, der römische Soldatenhelm.

Galene, Urname der Galatea. Vergl. Tölkens Aufsatz zur Nachweisung antiker Darstellungen der Galene (Meeresstille) im Berliner Kunstblatte 1828.

Gälenmünzen, s. im Art. *Münzen*.

Galeria, der Gang an einem Palaste zur Verbindung der Zimmer entgegengesetzter Flügel des Gebäudes. Indem man an den Wänden solcher Gänge Bilder aufzuhängen und diese Ausschmückung immer reicher zu machen pflegte, wurden die Gänge allmälig zu Bildersälen, wobei die Zimmerverbindung zum Nebenzweck ward. Zuletzt trug man den Namen Galeria auch auf Hauptzimmer und grosse Säle über, sofern sie nicht nur bildergeschmückt, sondern erlesenen Werken bildender Kunst und dem Kunstgenuss wesentlich gewidmet waren. Nach jener italischen Bezeichnung nennen wir daher die Kunstsammlungen (vornehmlich die Gemäldesammlungen), wenn sie für den privaten oder allgemeinen Genuss geordnet und aufgestellt sind, Gallerien.

Galericulum, s. folg. Art.

Galerus, ursprünglich die Kopfbedeckung der altrömischen Priester, namentlich des *Flamen dialis*. Es war eine kegelförmige, mit Wolle umwundene Mütze, an deren obern Ende sich eine Art Quaste (*apex*) befand. Sodann hiess auch *galerus* die helm- oder sturmhaubenartige Kopfbedeckung von Leder oder andern Stoffen, welche der Römer auf Reisen, bei Feldarbeiten etc. trug. Daher wird das Wort auch für *galea* (Soldatenhelm) gebraucht. Ferner hiess so das künstliche Haargebäude römischer Frauen, endlich ein Aufsatz falscher Haare, eine Perrücke, wofür auch *galericulum* gesagt ward.

Galileo Galilei. Dieser weltberühmte florentinische Fysiker, welcher zwei Tage vor Michelangelo's Tode geboren und an Newton's Geburtstage gestorben ist (im Elend der Gefangenschaft, welche durch die von den Jesuiten geleitete Inquisition wegen seiner Erkenntniss des Sonnensystems über ihn verhängt worden), hat zu Florenz zwei Denkmale erhalten. Das eine, im vorigen Jahrhundert von *Ticciati* geschaffen und mit der Büste Galilei's von *Foggini* versehn, befindet sich in der Kirche Santa Croce, dem Pantheon berühmter Toskaner. Das andre ist die Tribuna di Galileo, ein Museum zur Aufbewahrung der Instrumente des grossen Fysikers,

welches der jetzt regierende Grossherzog von Toskana hat erbauen und reich ausschmücken lassen. Die Architektur dieser Tribüne ist ein verunglücktes Werk. In derselben findet man die Statue Galilei's von *Costoli*, einem der hervorragendsten Künstler des heutigen Florenz, und auf Galilei's Wissenschaft bezügliche Freskomalereien von verschiednen Florenzer Meistern. *Cianfanelli* hat hier Lionardo da Vinci und Fra Luca Paciolo bei dem Mailänder Herzog Ludovico il Moro geschildert, welche Darstellung auf den Zustand mechanischer und mathematischer Wissenschaften vor Galilei's Zeiten Bezug hat und in welcher vornehmlich Lionardo's Gestalt mit all den moralischen und fysischen Eigenschaften geschmückt erscheint, wodurch dieser erwählte Mann sich so herrlich hervorgethan. Ein zweites Fresko Cianfanelli's schildert Volta, wie er die Versuche mit der nach ihm benannten Säule dem französischen Institute in Gegenwart Napoleons vorlegt, grade kein für die Malerei günstiges Moment, daher das Bild auch unbefriedigend ausgefallen ist. In einer Lünette hat *Bezzuoli* die ersten Versuche Galilei's über das Gravitationssystem dargestellt, in welchem Fresko auf bewundernswürdige Weise Kraft der Farbe mit Höhe des Lichtes vereinigt und dazu den Gestalten vollkommenes Relief und jede mögliche äussere Wahrheit gegeben ist. — *Emil Jacobs* von Gotha hat neuerdings ein lebensgrosses Kniestück gemalt, welches den Galilei nach seinem (auf der Folter ihm abgezwungenen) Widerrufe im Bargello zu Florenz schildert.

Galimard, ein Künstler zu Paris, nach dessen Zeichnungen die acht grossen gemalten Fenster ausgeführt sind, mit welchen neuerdings die Pariser Lorenzkirche geschmückt worden ist.

Gälische Münzen, s. im Art. *Münzen*.

Gallait, Louis, Bildniss- und Geschichtmaler zu Brüssel, ein Hauptmeister der jungen Belgischen Malerschule. Seinen Ruhm begründete das grosse Oelgemälde der Thronentsagung Karls des Fünften, welche Schilderung neben dem Geusenbunde von Bièfve, der Worringer Schlacht von Keyser und der Leydener Belagerungsscene von Wappers im Nationalpalaste zu Brüssel bewundert wird. An diesem Abdankungsbilde ist zu rühmen, dass es in hohem Grade den ihm angemessenen Karakter hehrer Feierlichkeit trägt, indem die Anordnung der reichen Gruppen und die Vertheilung von Licht- und Schattenmassen mit vollendeter Kunst in eine grossartige Haltung gebracht ist, das Kolorit, bei aller Pracht und Tiefe, durch seine milde Stimmung beruhigt und in den verschiedenartigsten Karakteren der Individuen und Nationen die Würde und der Anstand stets vorherrscht. Bewunderungswürdig klar und reich kolorirt tritt in voller Beleuchtung die Hauptgruppe, als Hauptgegenstand der Handlung, hervor; ihr schliesst sich aufs Schönste eine reiche und reizende Gruppe von Frauen an, welche gegenüber, durch eine höchst mannichfaltige Masse von Männern der verschiedensten Stände, ein wohlthuendes Gleichgewicht in der Composition erhält, die dann im Vorgrunde eben so befriedigend durch eine Gruppe im Schatten abgeschlossen wird, als durch deren Stellung ausserhalb dem Bilde und durch die weiten luftigen Tribunen in dem Hintergrunde der Raum der Lokalität bedeutend erweitert erscheint. Der Mangel einer durchgehenden Handlung, die der Gegenstand nicht wohl zuliess, wird einigermaasen ersetzt durch viele einzelne, trefflich bezeichnete Karaktere, wenn auch nicht alle als gleich gelungen anzusehen sind, wie namentlich bei dem Kaiser, dessen Körperleiden gar zu sehr hervorgehoben sind, statt dessen Geisteserhebung, die ihn damals beseelte. In Betreff der allgemeinen Haltung des Gemäldes, des Kolorits und der Zeichnung hat sich Gallait einerseits der Beleuchtung des Rubens, andrerseits aber hauptsächlich der Art und Weise eines Paul Veronese und Tintoretto angeschlossen. Das Bild macht selbst, bei aller Pracht der Färbung, wegen mehrer blasser Lichttöne den Eindruck, als sei es schon vor mehr als hundert Jahren gemalt. Allein gerade hiedurch erreichte G. jene wohlthuende Milde und Harmonie des Kolorits, welches selbst ausgezeichnet gut kolorirte Gemälde meist erst mit der Zeit erhalten. Die Zeichnung und Modellirung ist durchaus von hoher Meisterschaft, und zeugt von tiefer Kenntniss der Formen und der optischen Wirkungen. Mehres reiht sich in dieser Hinsicht an die grossen venetianischen Meister an; bei den untergeordneten Köpfen des Hintergrundes begegnen wir dagegen mancher flach und modern gehaltenen Fysiognomie; auch ist die Zeichnung unsers Künstlers weit mehr der niederländischen als der italiänischen Weise verwandt, indem der Schönheitssinn nicht in dem Maase, wie bei der letztern, in derselben vorwaltet.

Im Louvre zu Paris finden wir Gallaits höchst eigenthümliche Schilderung der Einnahme Antiochiens durch Bohemund. Nacht — Brand — der furchtbare Boemond, dem die Stadt verrathen, auf weissem Rosse hinsprengend, ihm nach

seine wilden Normannen. — Im Privatbesitze des Baierkönigs Ludwig das Staffeleibild, welches einen Mönch vorführt, der durstigen Armen zu trinken gibt.

Eine Leistung höchsten Ranges ist Gallaits jüngstes Gemälde, das von der Brüsseler Ausstellung 1848 nach Berlin in die Samml. des Konsuls Wagner kommt. Es behandelt Egmonts Vorbereitung zum Tode und enthält nur zwei Figuren, den Grafen und den Bischof von Ypern; nicht leicht aber hat die neuere Kunst ein so gediegnes, so meisterlich in allen Theilen, in Zeichnung, Färbung und Helldunkel durchgeführtes Werk hervorgebracht. Mehr noch als in irgend einer seiner frühern Schöpfungen zeigt sich hier Gallait als denkender Künstler und hat dabei in der Technik eine Höhe erreicht, die ihn über alle andern Maler dieser Zeit stellt. Die Scene ist in einem Zimmer dem Brüsseler Rathhause gegenüber. Die durchgewachte Nacht ist vorüber, der Morgen beginnt zu Tagen. Ein düsterrothes Lampenlicht erhellt das Haupt und die Gestalt des sitzenden Bischofs. Ueber sein verweintes Gesicht fliessen Thränen; die linke Hand ruht auf einem offenen Buche, die Rechte wendet er mahnend nach Egmont hin, welcher halb gewendet am Fenster steht und einen Blick durch dasselbe auf den Marktplatz wirft, wo (was nicht zu sehen, aber in seinen edeln tiefbewegten Zügen zu lesen ist) das Blutgerüst errichtet wird. Der anbrechende Tag bestreift Haupt und Körper des Grafen. So kämpfen Lampenlicht und Tageslicht, Finsterniss und Helle in diesem Bilde, wie Tod und Leben mit einander in Egmonts Seele ringen, und das Alles ist mit wahrer Vollendung gedacht, gezeichnet und gemalt, ein Meisterwerk, welches je mehr fesselt, je länger man es betrachtet. (Eine Nachbildung der letzten Stunden Egmonts im Gefängnisse erhält das Publikum durch den Steinzeichner *Josef Schubert* in Brüssel.)

Gleichzeitig mit diesem Bilde sah man von Gallait eine Versuchung des h. Antonius ausgestellt. Auch hier erkannte man gediegene Eigenschaften eines gereiften Künstlers, doch musste das Legendenstück gegen eine so vollendete historische Leistung wie das Egmontbild bescheiden zurücktreten. Auf einer frühern Ausstellung sah man von ihm einen „Kristuskopf", der aber im Karakter und Ausdrucke nicht befriedigte. — Endlich ist der hohen Leistungen Gallaits im Porträt zu gedenken, worin er wie jeder grosse Geschichtmaler auch die Besten der professionirten Porträtisten überragt. Seine Ebenbilder sind nur mit wenigen Farben, aber in solcher Abstufung und Verschmelzung gemalt, dass die Personen kraftvoll hervortreten. Imponirend ist besonders sein Bildniss des Staatsministers de Theux, welches auf der Brüsseler Ausstellung 1845 zur Schau kam.

Galle, Name verschiedener Künstler. Filipp G., geb. zu Harlem 1537, † zu Antwerpen 1612, ist der Aelteste einer sehr fleissigen Stecherfamilie, die bis Mitte des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen blühte. Seine Blätter zeugen von richtiger Zeichnung und leichter Stichelführung, sind aber mangelhaft im Theile der Beleuchtung und daher oft unharmonisch. Er stach nach Blocklandt, Breughel d. Alten, Floris, Giulio (Tod der Niobiden), Hemskerk, Luca Penni, Stradanus, Marten de Vos (die grosse Composition der Dreieinigkeit) u. a. M. Besonders geschätzt sind seine Blätter nach Franz Floris. Ein sehr selten vorkommendes Blatt Filipps ist der von 1571 datirende Stich der Erzstatue des scheusslichen Herzogs Alba mit den Inschriften und Bildwerken des Piedestals, nach der Skulptur von *J. Jongeling*. (Diese Tyrannenstatue war aus erobertem Erze gegossen und ward kurz nach ihrer Aufstellung in Antwerpen vom siegreich aufstehenden Volke vernichtet. S. *Strada: de bello Belgico etc.*) Von Filipps Söhnen Theodor [geb. zu Antwerpen 1560] und Cornelius [geb. 1570] ist nur der Letztere von Bedeutung. Cornelius besuchte mit seinem Bruder Rom und arbeitete daselbst auch sein Bestes. Man hat von diesem guten Zeichner und geschmackvollen Stecher Blätter nach Bevilaqua (engelgetragne Marie), Agostino Caracci (St. Hieronymus mit dem Kreuzbilde auf den Knieen), Luigi Cardi (Taufe der h. Prisca und Lucifer nach Dantescher Idee), A. van Dyck (Kreuztragung und Bildnisse), Guido (betende Maria), Gir. Muziano, Paggi (Venus mit Amor), Palma giov., Jac. da Ponte (die Heilandsverkündung an die Hirten), Silvano Razzio (Rückkehr der h. Fam. aus Aeg.), Rubens (die Kirchenväter und die Landschaften mit der Elisaverspottung), Tizian (Zinsgroschenbild) und Franz Vanni (Madonna mit Engeln, deren einer die Weltkugel mit daraufsitzendem Kristkind trägt; Madonna, welche ihr Wickelkind mit dem vom Engel bereiteten Breie speist; Kristus am Kreuze, umgeben von Maria und Heiligen; St. Franz der Assiser als Kristkindbeglückter). Corn. hatte einen gleichnamigen Sohn [geb. zu Antwerpen 1600], der ihm nicht gleichkam, jedoch wenigstens in Bildnissen nicht unverdienstlich war. Schön ist sein Stich nach A. van Hulle: Ottavio Piccolomini's Bildniss in Blumeneinfassung. — André Galle, geb. 1763 zu St. Etienne an der Loire, gest. 1844 zu Paris als Mitglied des franz. Instituts, ist namhaft als Medailleur und Kupferstecher. Mehre der schönsten Bildnissköpfe

auf Denkmünzen der Kaiserzeit und der Restauration gingen aus seiner Hand hervor. Er stammte aus Lecourts Schule.

Gallegos, Fernando, ein Dürerisch malender Spanier, gest. hochbejahrt zu Salamanca 1550. Vergl. den Art. *Spanische Kunst.*

St. Gallen, Hauptstadt des gleichnamigen Schweizerkantons, trägt den Namen von dem aus Irland in die Schweiz gekommenen Heidenbekehrer Gallus, der sich hier im 7. Jahrh. eine Siedelei zurichtete. Ihm zu Ehren entstand um 700 ein Kloster, das bereits um 720 als Benediktinerabtei genannt wird. Karl der Grosse beförderte die Gründung einer höhern Schule daselbst, und um 816 gründete Abt Gosbert (unter Ludwig dem Frommen) die berühmte Klosterbibliothek. Unter Kaiser Otto I. war die Anwohnerschaft des Klosters schon so bedeutend gestiegen, dass der Ort zur Reichsstadt erhoben werden konnte. 1216 wurde der Abt von St. Gallen wegen der ausgedehnten Besitzungen des Klosters durch Kaiser Friedrich II. zum Reichsfürsten erhoben. 1451 schloss sich die Abtei und 1454 die Stadt an die Eidgenossenschaft an. 1529 ward die evangelische Lehre eingeführt und die Abtei aufgehoben, doch ward letztere 1532 wiederhergestellt. Erst 1803 ward die Abtei gänzlich aufgehoben, und das Land Gallen trat nun als förmlicher Kanton in den Republikenbund der Schweiz.

Das einst so herrliche Kloster hat gegenwärtig, seit es vandalischer Profanation verfallen ist, nur Weniges von seinem mittelalterlichen Kunstreichthume noch aufzuweisen. Die Abteikirche ist leider ganz verschwunden und hat einem Bau von 1754

(*Ornament aus dem Kloster.*)

Platz gemacht. Das Pfalzgebäude (*aula palatina,* Wohnung des gefürsteten Abts) enthält die Bibliothek mit 1000 Handschriften und Inkunabeln, nebst Diptychen vom Mönch Tutilo (aus Karls des Grossen Zeit) und dem nach Mabillons Vermuthung von Eginhard, nach Arx' Annahme vom Geistlichen Gerung herrührenden Klosterplane aus dem J. 820. Letzter ist ein hochschätzbares Unicum altdeutscher Kunst- und Kulturgeschichte. Die erste, aber sehr ungenügende Veröffentlichung desselben geschah durch Mabillon (in den *Annales ordinis S. Benedicti,* B. II. S. 571). Neuerdings ist er in einer schönen, nur um ein Fünftel reducirten Nachzeichnung nebst umständlicher Erläuterung erschienen: „*Bauriss des Klosters St. Gallen vom J.* 820, *im Facsimile herausgegeben und erläutert von Ferdinand Keller.*“ (Zürich, 1844. Meyer und Zeller.) Der wahre Urheber des Planes ist noch unermittelt und wird auch wohl schwerlich ermittelt werden; jedoch beweist die auf dem Pergament angebrachte Widmung an den Abt oder Diakon Gozpert, dass der Entwerfer ein höherer Geistlicher war und diese Zeichnung vor dem J. 822 zu Stande gebracht hatte. Der Werth dieser bedeutend umfänglichen Zeichnung ist ein um so höherer, da sie als Idealplan eines Schottenklosters oder eines Benediktinerklosters überhaupt zu betrachten ist. Allerdings ist darin auf besondre Bedingungen des Klosters St. Gallen Rücksicht genommen, z. B. auf die Lage der ältern durch Reliquien geheiligten Kirche, aber das Kloster ist gewiss grösstentheils frei als Musterplan entworfen und selbst niemals streng nach diesem Plane ausgeführt worden. Derselbe ist nicht blos als Grundriss, sondern stellenweis gar als Aufriss zu verstehen, z. B. betreffs der Arkaden, welche durch Halbkreise angedeutet sind. Mauerdicke, Treppen u. dergl. hat der Zeichner unberücksichtigt gelassen; auch stimmt der Plan z. B. in der Kirche nicht zu dem in Zahlen angegebenen Maasstabe, und kann schon desshalb nur als vorläufige Skizze, nicht als Hauptgrundriss, wonach gearbeitet werden sollte, gelten. In der Disposition ist Manches noch ungemein kindlich und auf malerische oder symmetrische Gesammtanlage ging der Künstler wenig oder gar nicht aus (so ist z. B. die Hauptkirche zwischen andre Bauten eingeklemmt und dadurch ihre Wirkung auf jeder Seite verhindert). In unschönen aber wolgemeinten Hexametern ist den einzelnen Räumen des Gebäudecomplexes ihre Bedeutung beigeschrieben, wodurch uns ein hoher Begriff vom damaligen Klosterleben gegeben wird. Man ersieht aus all dem naiv Angedeuteten, dass diese Mönche (die noch nichts von Zellen wussten) nicht blos für sich selbst lebten, sondern dass ihr Kloster ein Centrum der Bildung und eine Quelle des Rathes und Trostes für einen weiten Umkreis war. Nach diesem Plane zu urtheilen (der, wenn auch ein Muster-

plan, doch gewiss mit Rücksicht auf die Lokalumstände, vielleicht auch auf die Wünsche des Abtes Gozpert, entworfen wurde) war St. Gallen eine der grössten wissenschaftlichen, gewerblichen, landwirthschaftlichen und wohlthätigen Anstalten Deutschlands. Die ganze klösterliche Anlage bildet ein Viereck von ungefähr 430 F. Länge und 300 F. Breite. Auch die einzelnen Theile derselben, mit Ausnahme der Thürme, einiger Ställe und der Absiden der beiden Kirchen, sind viereckig. Die verschiedenen Häuser sind durch Zwischenräume oder Gassen von einander getrennt und bieten das Bild eines regelmässig angelegten, aus etwa 40 Firsten bestehenden Städtchens dar. Die Mehrzahl der Gebäude haben nur Ein Stockwerk; als zweistöckig sind einzig das Schreibzimmer mit der Bibliothek, die Sakristei, die zur Clausur gehörigen Gebäude, die Abtswohnung und zwei Ställe bezeichnet. In der Mitte der Anlage stehen die Abteikirche und die Clausur, welche theilweise durch eine Hecke von den übrigen Gebäuden abgeschlossen sind. Auf der Nordseite befinden sich das Gasthaus, die äussere Schule, die Abtswohnung, die Wohnung der Aerzte; auf der Ostseite das Krankenhaus und die Novizenschule mit ihren Kirchen, der Begräbnissplatz und zwei Gärten; auf der Südseite die Arbeitshäuser der Künstler, Handwerker und Knechte; auf der Westseite die Ställe. Dieser auf dem Pergament projektirten Klosteranlage mag die Wirklichkeit so ziemlich entsprochen haben, und somit wird der Ausdruck: *villa monasterii,* womit Ekkehard im 11. Jahrh. das St. Gallerkloster bezeichnet, ganz erklärlich. In der That ist das Kloster lange ein Complex von vielen kleinen getrennten Gebäuden geblieben und noch in Merians Topografie als solcher abgebildet. — Ferd. Keller, auf dessen klare gediegene Erklärung des Klosterbaurisses zu verweisen ist, hat sich durch treue Veröffentlichung dieses wichtigen kulturgeschichtlichen Denkmals ein grosses Verdienst erworben. Diese Arbeit macht eine zweite wünschenswerth, nämlich eine Schilderung des wirklichen alten St. Gallen, wie es sich etwa Anfangs des 11. Jahrh. gestaltet hatte. Unter Benutzung aller Notizen und Quellenschriften (Ekkehards etc.) könnte ein anlockendes Bild des allemannischen Kunstlebens gegeben werden. Abgesehen von den noch vorhandenen Prachtstücken der Elfenbeinskulptur und Miniaturmalerei, müssen die zahlreichen Fresken auf Goldgrund, die bemalten Holzdecken der Kirche, die prächtigen Teppiche, die reichgeschmückten Altäre und Kanzeln, die goldenen Altaraufätze, Gefässe und Reliquienkästen, zum Theil von Tutilo's kunstreicher Hand, die vergoldeten Kronleuchter und so vieles Andere eine wahre Schatzkammer süddeutscher Kunst ausgemacht haben. Besonders Bibliothek, Kapitelsaal und Bücherschreibstube des Klosters galten im 10. Jahrhundert für unübertrefflich in ihrer Art.

Gallerie. Ueber die ursprüngliche und spätere Bedeutung des Wortes s. den Art. *Galeria.* — Die Mode, Gallerien anzulegen, scheint in Florenz ihren Ursprung genommen zu haben. Infolge dieser Sitte sind Altartafeln und solche Bilder, welche freundliche Hausgenossen, auch unterhaltende Gesellschafter sein sollten, zu numerirten Galeerensklaven geworden, doch ist andrerseits anzuerkennen, dass wir den Gallerien, welche für verstossene Kunstwerke noch die einzigen Spitäler waren, die Erhaltung vorzüglicher Gemälde etc. verdanken. Die Gallerien (einst nur bilderbehängte Gänge) erhielten eben dadurch, dass sie Bewahranstalten guter Werke aller Zeit und Art wurden, eine höhere und würdigere Bedeutung. So wurden sie Schatzkammern für das künstlerische und kunstgeschichtliche Studium wie für den allgemeinen Kunstgenuss.

Gallerie Aguado, s. den Art. Aguado.

Gallerie zu Antwerpen, s. unter *Museen.*

Gallerie zu Aschaffenburg mit Bildern von Altdeutschen (Grunewald etc.) und spätern Niederländern, s. im Art. über die Stadt.

Gallerie zu Augsburg, jetzt neu im Gebäude des vormaligen Katharinenstifts aufgestellt, reich an bedeutenden und wolerhaltnen Werken der schwäbischen (Augsburger und Ulmer) Schule. Diese durchaus eigenthümliche, von der fränkischen unabhängige und keineswegs minder bedeutende Schule kann man hier ziemlich vollständig kennen lernen in Leistungen vom Ablaufe des 15. Jahrh. bis nach Mitte des 16. Jahrh. Hier finden sich vier grosse Werke von Holbein dem Alten aus den Jahren 1495, 1499, 1502 und etwa noch 1516; Altarflügel mit Petri Kreuzigung und Katharinens Enthauptung (1512), eine Sebastiansmarter (1515) und drei höchst bedeutende, in den Compositionen raffaelwürdige Passionsbilder aus dem Kloster Kaisersheim, von Holbein dem Jüngern; Kristus am Oelberge (1501), Kristus und Maria thronend (aus dems. J.), eine grössere und eine kleinere Kreuzigung (erstere vom J. 1504 und sehr vorzüglich, letztere vom J. 1519), von Hans Burgkmair; eine Tafel vom Meister L. F. 1502; Bilder aus der Ulrichslegende und die

Heiligen Alexander (bezeichnet 1504), Eventius und Theodotus, von Barthel Zeitblom und aus dessen reifster Kunstzeit; eine Kindanbetung durch die Magier, eine Verkündung und ein almosenspendender Heiliger, von Martin Schaffner. Ferner Bilder aus der fränkischen Schule, z. B. von Wolgemut eine ergreifende Darstellung des Marientodes und eine Beweinung Kristi; von einem Gesellen Wolgemuts zwei fleissige Bildchen aus der Legende vom wahren Kreuze; von Dürer die Halbfigur einer betenden Marie aus dem J. 1497; von Altdorfer ein Hauptwerk aus dem J. 1516 (Kristus am Kreuz nebst den Schächern) und die fantastische Darstellung der Mariengeburt mit kleinen Fig. in einer grossen Kirche von gemischt gothischer und italischer Bauart; von Georg Pencz eine Kreuzigung; von Kranach ein Eccehomo und eine Delila mit dem schlafenden Simson aus dem J. 1529. Von spätern Deutschen sind vertreten: Rottenhammer mit einer Hagar, Ulrich Loth mit einem ungläubigen Thomas, der Schlachten- und Reitermaler Rugendas mit zwei Bildern, Heinr. Roos mit einer Viehlandschaft von seltner harmonischer Wirkung, Wagenbauer mit einem grossen Stier in einer Landschaft, Ditericy mit zwei hübschen Bildern in der Art des Heinrich Roos, Jos. Ant. Koch mit einer Landschaft, welche die Befreiung der Prinzessin durch den heil. Georg zur Staffage hat, u. a. M. — Sodann Bilder von Italiänern, z. B. von Lionardo ein der Monna Lisa sehr verwandter Kopf, von Jac. Bassano eine Verkündung an die Hirten und eine Grablegung, von Carlo Cagliari eine Darstellung im Tempel, von Lod. Caracci ein betender Franziskus, von Mich. da Caravaggio ein Sebastian, dem eine Frau die Pfeile auszieht; von Ben. Castiglione ein Viehstück, von Dolce ein krenztragender Kristus, von Lanfranco eine Auffahrt Mariens (eins der umfänglichsten und bedeutendsten Oelgemälde dieses Pinselvirtuosen); von P. Fr. Mola ein begeisterter Johannes in der Wüste, von Giov. Batt. Moroni das vortreffliche Bildniss der portugiesischen Isabella, Gemahlin Karls V.; von L. da Pordenone ein Mannsbild mit Laute, von Cam. Procaccini eine heil. Familie (ins Correggische spielend) und von Cesar Procaccini ebenfalls eine Santa Famiglia (in Parmeggianinischer Art); von Reni ein gegeisselter Kristus von Engeln umgeben, welche die Bluttropfen vom Boden aufsammeln, und ein nacktes nach einem Vogel haschendes Kind; von Ribera eine ans Genre streifende effektvolle Hirtenverkündung, von Salv. Rosa eine Brücke mit Durchsicht und zwei durch Composition und Klarheit anziehende Landschaften; von Bart. Schidone eine sehr ausgezeichnete heil. Familie in überlebensgrossen Figuren; von Gius. Tassone ein sehr gutes Viehstück; von Tintoretto eine dramatisch bewegte Vorstellung der Beschwerdeführung Martha's bei Kristo; von Fr. Torbido eine Verklärung Kristi, von Pietro della Vecchia ein liebendes Paar und ein Jüngling mit Laute; von Andrea Vicentino Planetenbilder. Auch aus der Frühzeit italischer Malerei kommt hier eine Probe vor, nämlich eine in Spinello's Art geschilderte Höllenfahrt Kristi. — Spanien ist vertreten durch Zurbaran mit einer energischen Darstellung des verzückten Franziskus, und Frankreich durch Kaspar Poussin mit einer grossen poetischen Landschaft, Seb. Bourdon mit einem hübschen Bildchen in Nic. Poussins Weise, Largillière mit zwei meisterlich behandelten Bildnissen eines Geistlichen und Gérard mit einem vom Rücken gesehenen nackten verschämten Mädchen. — Von den Niederländern stellen sich: Evert van Aelst mit einem todten Rebhuhn, Jakob van Artois mit einer sehr grossen vom jüngern *Teniers* sehr geistreich staffirten Landschaft, Nik. Berghem mit einer Viehheerde, welche durch einen Fluss getrieben wird; Blieck mit dem Inblick einer gothischen Kirche, Abr. Bloemart mit dem artigen Bildchen einer Heilandsgeburt, Pieter van Bloemen mit einem guten Pferdestück, Jan Breughel mit einer grossen Taufe des Kämmerers und einer angeblich von *van Baalen* staffirten Landschaft mit dianischen Nymfen und vielen Hunden, Pieter Breughel d. Jü. (Höllenbreughel) mit einer sehr grossen und sehr rohen Kirmess aus dem J. 1616, Dirk van Deelen mit einer reich figurirten Ansicht der Peterskirche, A. van Dyck mit dem feinen Kniestück der Königin Henriette von England und dem lebensgrossen Bildniss des Seemalers Andreas van Artvelt an der Staffelei, Jan Fyt mit einem meisterhaften Geflügelstück nebst Hund, Willem Gabron mit einem sehr guten Schinkenstück, Jan Gottlief Glauber mit zwei Landschaften, deren eine sich durch reiche Composition und sorgsame Ausführung auszeichnet, Jan van Goyen mit zwei Kanalstücken, Corn. de Heem mit einem herrlichen Fruchtgehänge, Corn. Huysman mit einer sehr grossen Landschaft von schöner Composition, Abr. Jansens mit einer sehr tüchtigen Verklagung Amors vor der Götterversammlung, Pieter de Laar mit zwei sehr ausgezeichneten Bussübungsbildern, Gerard Lairesse mit bacchischen Nymfen und Kindern und zwölf Triumf- und Opferzugbildern grau in Grau, van der Meulen

mit einer reichen Reiterlandschaft, Mich. Mirevelt mit einem weiblichen Bildniss, Jud. de Momper mit einer fantastischen Berggegend, Herman van der Myn mit einem sehr delikat ausgeführten Genrestück, Eglon van der Neer mit einem höchst zart behandelten Landschäftchen, Jan van Os mit einer höchst meisterlichen Blumenvase, Bonav. Peters mit einem Seesturme und strandendem Schiffe; Corn. Poelemburg mit zwei zart vollendeten Landschaften, Frans Pourbus d. Jü. mit dem lebensgrossen Bildniss eines Feldherrn, Adam Pynacker mit einer Brücke zwischen Bergen im Abendduft, Rembrandt mit einer skizzenhaft, aber sehr geistreich behandelten Auferstehung Kristi vom J. 1647, Snyders mit einer Krokodiljagd (wozu wol *Jordaens* die Fig. gemalt hat), einer Tigerjagd und dem Hundesieg über einen Hirsch; Vinckeboom mit einer Kirmess und einer bewaldeten Landschaft; S. de Vlieger mit einem Seestück, Jan Weenix mit einer merkwürdigen Landschaft, wo fürstliche Personen von einem Flussschiffe aus Jagd machen; Ph. Wouverman mit einem sehr interessanten Stücke, welches Zigeuner unter einem Bogen und einen um Almosen angesprochnen Schimmelreiter vorstellt; Jan Wildens mit einer geistreichen Abendlandschaft mit Regenbogen aus dem J. 1649; Jan Wynants mit einer hübschen Landschaft aus seiner dritten Epoche; Hendrik Zorgh mit „Bauern beim Bierkruge“ und einer „Bauernfamilie in ihrem reich mit Geräth ausgestatteten Hause.“ — Conservator dieser Gallerie ist der ausgezeichnete Bilderarzt Eigner.

Gallerie Barberini zu Rom. Die Sammlung ist sehr klein und es sind ihr im Palazzo Barberini nur Nebenstuben angewiesen, wo man sie, wenn man sich den kolossalen Palast ansieht, kaum suchen würde. Hier das üppige Bildniss der Margherita Raffaels, welche man gewöhnlich als Fornarina bezeichnet. Man liest Raffaels Namen auf dem Armbande der sitzenden Schönen, doch ist das Bild schwerlich von Raffaels, weit eher von Giulio's Hand. Ein andres Bildniss von nicht minderer Berühmtheit ist das von Guido Reni gemalte Ebenbild der unglücklichen Beatrice Cenci. (Garavaglia hat es gut gestochen, ohne doch den rührend melancholischen Ausdruck ganz wiederzugeben, der über dies schöne aber leidende Gesicht verbreitet ist.) Ein Brustbild von Scipione di Gaëta soll die Lucrezia Petroni (Beatricens Stiefmutter) darstellen. Es ist ein kluges, fein berechnendes, aber nicht angenehmes Gesicht. — Ein weibliches Bildniss von üppigen Formen, mit reichem Blondhaar und einem ans Orientalische gemahnenden Anzuge, warm und kräftig gemalt, gilt für Tizians Werk (*Schiava di Tiziano*). — Eine Madonna von Fr. Francia, von unbeschreiblicher Anmuth in der halbverschleierten Stirn, den tiefgesenkten Augenliden und der ganzen blumenhaften Stille des Antlitzes, wie wir dieselbe bei diesem Meister zu finden gewohnt sind. — Ein andres Madonnenbild, Nachahmung der von A. del Sarto für Giov. Gaddi gemalten heil. Familie. — Ein drittes Marienbild, nicht uninteressant, gilt für ein Werk von Giov. Bellini. — Kristus unter den Schriftgelehrten, mit Dürers Monogramm und der Aufschrift: *Opus quinque dierum*. — Adam und Eva nach dem Sündenfalle, von Domenichino, in den Fleischtönen bräunlich aber etwas hart, die Landschaft gut. — Josef und Potifar, Replik oder Nachbild des unästhetischen Gemäldes von Bilivert in den Uffizien zu Florenz.

Gallerie Beckford zu Bath. Daselbst das durch den Stich von *Desnoyers* allgemein bekannte Bild von Raffael, welches uns die heil. Katharina von Alexandrien in himmlischer Begeisterung dem Lichte zugewendet zeigt. (Aus der Samml. Aldobrandini zu Rom und vortrefflich erhalten.) Von Filippo Lippi eine ausgezeichnete Kindanbetung durch die Könige, ein längliches Bildchen mit vielen Figürchen von der höchsten Anmuth und Zierlichkeit. Von Garofalo eine heil. Familie mit Engelglorie und dem Gottvater, sehr schön und klar in der Farbe, und in der Behandlung ganz raffaelisch. Von Giov. Bellini zwei Dogenbildnisse. Von Pietro degli Ingannati die heil. Familie in einer Landschaft, durch milde Anmuth anziehend. Von Andrea Cordelle Agi eine kleine Madonna, besonders durch die wunderbar verschmolzene Ausführung merkwürdig. Ausgezeichnetes Bildniss des Bischofs Gärtner (Halbfigur), angeblich von Holbein. Zwei zart ausgeführte Landschäftchen, das eine von Herri de Bles, das andre von Elzheimer (mit dem jungen vom Engel geführten Tobias). Ein kostbares Humorstück von Jan Steen. Eine leichtbewegte, in warmem Lichte dargestellte See von Jan van de Capelle.

Gallerie Benzel-Sternau zu Mariahalden bei Zürich, wo der als Staatsmann und Schriftsteller geschätzte Graf Benzel-Sternau seinen Landsitz hat. Im 1. Zimmer der Liebgott mit beiden Händen die Taube haltend, ein allerliebstes kleines Bild von Correggio; eine schöne Lucretia, lebensgross, Kniestück von Reni; ein nettes Bildchen mit sieben lustig badenden Knaben von Fr. Albani; eine heil.

Familie, lebensgross, Kniestück von Sassoferrato (eins der besten Bilder dieses Meisters); eine andre von A. del Sarto (Maria ein braves angenehmes Weibchen, mehr idyllisch als kirchlich aufgefasst, der Kristknabe und der kleine Johannes mit ihren Lockenköpfchen munter, lachenden Herzens, die Elisabeth eine schlichte Gebirgsfrau, Josef ein braver bescheidner Familienvater); eine Madnnna und eine heil. Familie von Pierino del Vaga (auf beiden Bildern die Maria in rothem Kleide und blauem Mantel); ein originell beleuchtetes und auch im Uebrigen interessantes Madonnenbild von Bern. Luini; die Flucht nach Aegypten, kleines romantisches Nachtstück von Elzheimer, mit dreifacher Beleuchtung (durch die Fackel des voranschreitenden Josef, durch das Holzfeuerchen im Mittelgrunde und durch den Mondaufgang im Hintergrunde). Im 2. Zimmer ein Brustbild Luthers (mit der schwarzgebundnen Bibel in den Händen) vom ältern Kranach; eine Himmelfahrt des Herrn von Giulio; Kristus als König der Juden verhöhnt, ein Hauptwerk von Domenichino (der Heiland göttlich gross, der ganze Vorgang wahrhaft dramatisch geschildert). Im 3. Zimmer Herodias das Täuferhaupt empfangend, nach Lionardo; eine büssende Magdalene, angeblich von Correggio, wahrscheinlich von Reni; ein schönes, höchst meisterwürdiges Bildniss der jungen Lady Roper (Tochter des Thomas Morus) vom jüngern Holbein; eine heil. Familie von Marco d'Oggione; ein idyllisches Madonnenbild von Maratti; ein hübscher alter Kopf, Belisar genannt, von Mengs, Madonna mit beiden Kindern im Freien, schönes Nachbild der raffaelischen Gärtnerin (*la belle jardinière*); Brustbild Kristi, im Karakter des Verzeihenden, von Tizian. Im 4. Zimmer Maria mit dem Kinde am Felsen sitzend, dabei ein Engel und der Knabe Johannes, grosses Bild nach Lionardo; eine Katharinenvermählung von Parmeggiano (mit schönen Einzelheiten); eine Kreuztragung, altdeutsches Oelbildchen (hier Schongauer zugeschrieben); ein Madonnenbild von Cignani, elegischen Karakters, sehr gut in den Farben. Im 5. Zimmer eine Landschaft von Joh. Franz Ermels (ein Kunterbunt von Felsen, Hügeln, Thälern, Häusern und Ruinen, in den Wolken Jehovah, dessen Blitz einen Reiter erschlagen hat); die Trauung und die Beichte, erstere ein originelles, theilweis an Murillo erinnerndes Bild, beide Stücke mit fast lebensgrossen Gestalten, angeblich von Piazzetta, augenscheinlich aber aus der spanischen Schule; eine heil. Familie in lebensgrossen Figuren, vorzügliches Stück von A. del Sarto; die Hochzeit zu Kana, ein bis auf wenige Abweichungen mit Veronese's Riesengemälde im Louvre stimmendes Bild; Rheinlandschaft von C. G. Schütz; endlich ein ausgezeichnetes Madonnenbild unbekannter Herkunft (hier als Raffael aufgestellt). Denkt man sich hier den Begriff der Madonna weg (was auch die vom Marientypus abweichenden Gesichtszüge erlauben), so hat man das lieblichste Genrebild vor sich. Die in voller Jugendblüte stehende Mutter hat ihr Kind in die freie Natur hinausgenommen, es auf ein weiches grünes Kissen gelegt und sich wonneselig darüberhingebogen um die Brust zu reichen. Dies überaus erquickliche Bild ist eins jener Meisterwerke, die nur den Mangel des Meisternamens bedauern lassen.

Gallerie zu Berlin, s. unter *Museen*.

Gallerie zu Blenheim. Bl., der Landsitz des Herzogs von Marlborough, liegt etwa 9 engl. Meilen von Oxford, nahe bei Woodstock, und ist einer der grössten Paläste Englands. Die Vorzüglichsten der hier befindlichen Gemälde sind: eine Thronmarie mit dem Täufer und St. Nikolaus von Bari, wundervolles Altarbild von Raffael aus dem J. 1505 (diese Tafel stammt aus der Servitenkirche San Fiorenzo zu Perugia, das einst dazu gehörige Staffelbild mit der Täuferpredigt sieht man zu Bowood); ein schöner St. Gregor mit einer Heiligen, ein St. Sebastian und ein Bildniss Filipps II. von Tizian; ein „*Dorothea*" getauftes und für Raffaels Geliebte angesehenes Weibsbildniss (das mit dem „Fornarina" genannten Porträt vom J. 1512 in der Florenzer Tribüne einige Aehnlichkeit hat), der Behandlung nach von einem Venezianer; ein vortreffliches Knabenbild im Johanniterkostüm von Fed. Baroccio; der Tod des Seneca, ein ausnahmsweise von Studium und Sorgfalt zeugendes Bild des sonst so leichtsinnigen Giordano; eine ausgezeichnete Madonna (lebensgrosse Halbfigur, gen Himmel blickend und sternenbekränzt) von C. Dolce; zwei Bilder mit Betteljungen von Murillo; sechzehn Gemälde von Rubens (darunter die schöne Darstellung der Venus mit dem Adonis, die reizende Grazientrias oder die „drei Weiber Rubens'", die grosse reiche Schilderung des Proserpinenraubes, das grosse, aber etwas gemeine Bacchanal, die schöne „Rückkehr aus Aegypten" und das überaus schöne Bild, welches den Meister mit Frau und Kind in einem Garten stehend vorstellt); zwölf Stücke von A. van Dyck (darunter das herrliche Gemälde, welches den geharnischt auf dunkelmähniger Falbe sitzenden Karl I. nebst dem als Helmhalter dabeistehenden Sir Thomas Morton schildert, das sehr schöne Bild der Herzogin

von Buckingham mit Familie und die vortrefflichen Halbfiguren Lord Staffords und seines Sekretärs); die Segnung Jakobs durch Isaak von Rembrandt; sieben verdienstliche Porträtstücke von Reynolds (darunter das sehr zierliche Bild, welches Lady Spencer als Kind vorführt, wie sie ihrem Brüderchen, dem Lord H. Spencer, sein Schicksal aus der flachen Hand verkündet); endlich ein sehr lebendiges Bildniss des Herzogs John of Bedford von Gainsborough.

Gallerie Borghese, die Grösste der römischen Gallerien, aufgestellt in dem prächtigen Pálazzo Borghese, dessen Bau vom Kardinal Dezza 1590 begonnen und unter Papst Paul V. (einem Borghese) vollendet ward. Man staunt über die Menge von Kunstwerken, die man hier vereinigt findet. Freilich ist viel Unbedeutendes darunter, wozu noch kommt, dass die keineswegs immer vortheilhafte Beleuchtung den Genuss mancher Bilder verkümmert. Aber die Menge des Bemerkenswerthen ist immerhin sehr bedeutend. Im ersten Zimmer sieht man eine heil. Familie mit Engeln von Botticelli (hier Ghirlandajo getauft), eine Anbetung der Könige in kleinen aber karaktervollen Figuren von Mazzolino, Saul in vollständiger Rüstung, vor ihm Goliaths Haupt, zur Seite David, angeblich von Giorgione; eine Kindanbetung ganz genreartig gehalten, vom ältern Bassano; eine grosse Paulusbekehrung (die Composition etwas verwirrt, indem die Gruppen sich nicht gehörig sondern, die Farbe kräftig, aber ans Schwärzliche streifend) und ein sorgfältiges Bildchen mit würdevollen Gestalten: Madonna zwischen Peter und Paul, von Garofalo. (Keine Gallerie ist so reich an Garofalo's wie die Borghesische. Es ist viel Mittelgut darunter, auch gehört wol manches Stück ihm gar nicht an. Das Bedeutende aus diesem Garofalovorrath mag hier gleich zusammengenannt werden, ohne Rücksicht auf die verschiednen Zimmer, wo das zu Nennende hängt. Zuerst ist der Kreuzabnahme zu gedenken, eines grossen Altarbilds, das zwar etwas zu gleichförmig und ängstlich abgemessen in der Anordnung, aber durchaus würdevoll und ernst in der Auffassung und Durchführung der Karaktere und von warmer harmonischer Färbung ist. Kleine sorgsam ausgeführte Bilder sind: die figurenreiche Hochzeit zu Kana, der Heiland mit der Samariterin am Brunnen, die Katharinenmarter und eine Madonna mit Kind, Halbfiguren mit sehr kaltem Ausdruck in den sonst eine gewisse regelmässige Schönheit zeigenden Gesichtszügen. Eine grössere Anbetung der Magier ist eins der schwächsten Bilder Garofalo's.) — Zweites Zimmer. Hauptwerk darin: Domenichino's Dianenjagd, voll der anmuthigsten Gruppen, wenn auch einzelne Attitüden etwas zu künstlich erscheinen, das Ganze von sehr heiterer Wirkung. Eine Madonna von Pierino del Vaga, nicht ohne Grazie; das Kind ein Nachbild des raffaelischen Kristknaben im Gemälde der Bridgewater-Gallerie. Eine Hirtenanbetung von Pellegrino Tibaldi aus dem J. 1544, höchst abenteuerlich in den gewaltsamen Stellungen, worin sich der übertriebenste Michelangelismus kundgibt. Diese Hirten und Engel, mit ihren Riesengliedern und auffallenden Bewegungen den Hauptgegenstand zurückdrängend, machen die sonderbarste Wirkung. Vom Tizianisten Bonifazio ist der Heiland mit der Familie der Zebedäer und mehren Aposteln, tüchtig in der Zeichnung, warm und hell in der Färbung. Von Agostino Caracci das Brustbild eines lesenden Thomas. Von Fed. Zuccaro ein vom Kreuz abgenommener Heiland, von Engeln umgeben; der Kristusleib halb aufgerichtet und nicht ohne Schönheit, die Engel aber wahre Zierbengel. Von Ann. Caracci ein Profet mit einem Engel, Brustbild, in correggischer Weise. Von Paul Potter eine vortreffliche Landschaft mit Kühen aus dem J. 1643. Es ist eine Wiese mit Aussicht auf eine ganz flache niederländische Gegend, im Hintergrund etwas Gehölz und ein ferner Kirchthurm. Seitwärts steigen Wolken auf. Die Thiere stehen meist; eine rothhaarige Barbarin von Kuh liegt im Vorgrunde behaglich ausgestreckt. — Das dritte Zimmer ist minder reich. Pordenone's Familienbild, auf welchem man ihn mit allen den Seinigen sieht, ist voll individueller Karakterwahrheit, aber nicht besonders angenehm und etwas matt im Kolorit. Von Paul Veronese sieht man Antonii Fischpredigt. Die h. Katharina neben dem Rade, von Engeln umgeben, ist von Parmeggianino. Die nämlichen koketten Gesichter, die in seinen andern Werken wiederkehren; die Heilige blose Wiederholung des Kopfes der Madonna in einem Bilde der Tribüne der Florentiner Gallerie. Zwei sehr gute männliche Porträts, beide in schwarzer Kleidung, sind von Cortona und Sacchi: bei letzterem ist besonders der scharfe, stechende Blick sehr karakteristisch. Das grosse Gemälde des Lanfranco: Lucilla, welche, von einem Riesen überfallen, mit einem Schaffell bedeckt sich fortschleicht, muss als Muster des Widerwärtigen genannt werden. Höchst anmuthig und heiter sind dagegen Tizians Venus mit Amor und Nymfen. — Im vierten Gemach findet sich das berühmteste Bild der Sammlung, Raffaels Grablegung, für Atalanta Baglioni in Perugia gemalt, mit der Inschrift: *Raph. Urbinas*

MDVIII. Domenichino's Sibylla Cumana ist die reizendste (wenn gleich nicht die feierlichste) unter den Darstellungen dieser Gattung. Von Dosso Dossi ist ein grosses Bild, Circe in reicher Kleidung in einer Landschaft, bei schöner Form und guter Farbe etwas ungeschickt. Ein kleines Nachbild der Geisslung des Sebastian del Piombo (in S. Pietro in Montorio) mag vom Venusti oder einem Schüler sein. Von Rubens findet man eine Heimsuchung, worin der Gegenstand ganz ins Leben einer niederländischen Bürgerfamilie herabgezogen ist; das Kolorit frisch und heiter, die Ausführung sorgsam. — Im fünften Zimmer vier graziöse Rundbilder der Jahreszeiten von Franc. Albani, mit all seinem Reichthum an anmuthigen Kindergestalten, und Sassoferrato's vortreffliches Nachbild von Tizians köstlicher Schilderung der Lebensalter. Man kann sich hier an der Gruppe im Vorgrunde, dem sitzenden Jüngling, welchem das wunderliebliche aufs Knie gelassene Mädchen eine ihrer beiden Flöten hinhält, nie sattsehen, so unübertrefflich ist die Wahrheit des Ausdrucks in seinem dunkeln, sinnenden Auge und der halb ablehnenden Weise, womit er die Auffoderung seiner Gespielin hinnimmt, sowie in der verwundert fragenden, kindlich ernsten, unschuldvollen Miene, womit diese ihn anblickt. Es folgen nun zahlreiche Bilder, Darstellungen der Venus, des Amor u. s. w., von denen wenige ansprechen und unter welchen beinahe mehr Nachbilder als Originale sein mögen. Man begegnet hier dem Paul Veronese, Luca Cambiaso und andern Künstlern. — Da in den nächsten Gemächern nichts Bemerkenswerthes enthalten ist, treten wir ins zehnte Zimmer, wo wir das Bildniss Cesar Borgia's finden, ein Porträt mit lebendigem Ausdruck, ein hochmüthiges, tückisch-schönes Gesicht mit doppelt gespitztem Bart, die Geberde bewegt, schwerlich von Raffael, zu dem es chronologisch nicht zu passen scheint und dessen Styl man auch nicht darin wiedererkennen möchte. Ebensowenig kann man das sonst tüchtige und geistvolle Porträt eines Kardinals für sein Werk halten. Von Giulio Romano ist eine h. Familie mit grossentheils aus Bildern seines Meisters entlehnten Motiven. Eine andere h. Familie gehört dem Innocenz von Imola. Vom Pordenone ist ein gutes Porträt eines ältlichen Mannes in schwarzer Kleidung. Von Dosso Dossi Amor und Psyche, äusserst geziert in den Attitüden: Psyche steht mit der Lampe da, nicht als wollte sie den Schlummernden sehen, sondern als wollte sie einen Pas seul versuchen. Von Tizian das Jeden zur Bewundrung hinreissende Bild, welches man die himmlische und irdische Liebe benannt hat. Am Rande eines länglichen marmornen Wasserbeckens, dessen Vorderseite mit Mythenreliefs geschmückt ist, schaut man zwei weibliche Gestalten. Die Eine, gekleidet in ein langes weissseidenes Gewand, worunter das rothe Unterkleid sichtbar wird, sitzt und hat den linken Arm auf ein nebenstehendes Gefäss gelegt, während ihre blumenhaltende Rechte auf dem Schoose ruht. Die Andre steht, nur leicht angelehnt an den Rand, auf den sie sich mit der Rechten stützt, während ihre Linke eine Art von rauchendem Opfergefäss in die Höhe hält. Ihr Haupt ist seitwärts zu ihrer Genossin hingeneigt, zu der sie zu sprechen scheint; sie ist fast ganz unbekleidet, nur ein weisses Tuch schlingt sich um die Hüften und ein rother Mantel fällt von der Schulter herab. Beide haben um den Nacken liegendes Blondhaar, welches bei der Ersten, die einen Kranz darin trägt, nur reicher ist. Die Körperformen sind von höchster Vollendung, das Fleischkolorit zart und blühend. Von der Rückseite des Brunnens her greift ein Liebgott zwischen Beiden ins Wasser hinein. Die schöne saftig grüne Landschaft mit einem Kastell zur Rechten, mit Gebirg und Wasser zur Linken, schliesst dies vortreffliche, äusserst anmuthige Bild ab. — Das elfte Zimmer enthält ein Hauptbild Correggio's: die Danaë, welche freilich nur durch den reizenden Körper, nicht auch durch den Ausdruck des Kopfes anzieht. Von A. del Sarto eine Halbfigur: Magdalene mit ihrem Salbgefäss, welches Bildchen auch in der Brera zu Mailand vorkommt. Von Guercino ein bedeutenderes Werk: die Rückkehr des verlornen Sohnes. — Endlich im zwölften Zimmer eine blondgelockte, in reiche Stoffe gekleidete, den breiten Rücken wendende Judith, angeblich von *Tizian*, vermuthlich aber von Paris Bordone, und eins der anmuthreichsten Bilder von Franc. Francia: die in einer Landschaft sitzende Maria, welche das zu ihr aufblickende Kind auf ihrem Schoose bei der Hand nimmt, voll Innigkeit und frommen wehmüthigen Ernstes. Ein altes Nachbild nach Andrea del Sarto zeigt die Madonna mit dem Kinde, drei Engel oder Kindergestalten zur Seite, ein oft vorkommendes Bild. Eine Madonna mit dem Kinde gilt für ein Werk des Giov. Bellini. Denselben Gegenstand sieht man von Carlo Dolce: überall begegnet man modernen Nachbildern dieses Gemäldes, welches durch seine schwere braune Farbe wie durch seinen süsslich frömmelnden Ausdruck unangenehm ist. Ein dem Timoteo della Vite zugeschriebenes Bildniss Raffaels ist nichts als ein mittelmässiges Nachbild des von ihm selbst gemalten Porträts in der Florentiner Gallerie

der Uffizien. (Nach Alfred Reumonts Mittheilungen in den Römischen Briefen eines Florentiners.)

Gallerie zu Bowood, s. unter Bow.

Gallerie Bridgewater, auch Staffordgallerie genannt, jetzt im Besitze des Lords Francis Egerton. S. den Art. *London*.

Gallerie zu Brügge mit mehren köstlichen Werken der altflandrischen Schule. S. unter *Museen*.

Gallerien zu Brüssel, öffentliches Museum und Gallerie Ahremberg, s. die Artikel *Brüssel* und *Museen*. Die unter Brüssel miterwähnte Gall. des Prinzen von Oranien ist nach dem Haag entwandert.

Gallerie zu Burleighhouse in Northamptonshire, Besitz des Marquis von Exeter. Daselbst von Jan van Eyck eine stehende Maria mit dem Kinde, wovor ein Geistlicher kniet, den die h. Barbara anempfiehlt; von Dürer eine schöne kleine Heilandsgeburt; vom jüngern Holbein ein Bildniss Heinrichs VIII. um 1530 und Eduard VI. als Knabe, etwa 1544 gemalt; von Licinio da Pordenone zwei grosse Bilder: die Mosesfindung und die anbetenden Könige, reich in der Composition, edel in der Ausführung; von Ang. Kauffmann ein ganzer Schwarm von Bildern.

Gallerie zu Cambridge, das der Hochschule angehörende Fitzwilliam-Museum, mit Werken von Giorgione (Hirtenanbetung, in der Behandlung dem idyllischen Bilde Jakob und Rahel zu Dresden sehr nahestehend), Tizian (das berühmte üppige Bild, wo in der Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli und im Lautenspieler neben ihr Filipp II. gekonterfeit sein soll), Palma vecchio (sehr schöne Venus mit dem Liebgott in des Meisters erster Manier), Paul Veronese (die Aglaurenverwandlung durch Hermes, ein Bild von schönem Silberton und seltnerweise vom Meister mit dem Namen bezeichnet), Ann. Caracci (schönes Rochusbild mit Engel, aus der Gallerie Orleans), Holbein d. Jü. (ganze Gestalt des Sir William Fitzwilliam, Grafen von Southampton und Lord-Admirals von England, strengen Karakters), Rembrandt (holländ. Offizier in Harnisch und rothem Kleide, sehr kräftiges Bildniss aus der frühern Zeit des Meisters), G. Dow (der Schulmeister mit vier Knaben, ein schönes wahres Lebensbild, Gegenstück zur sogen. Mädchenschule im Amsterdamer Museum), Jan Both (grosse schöne Landschaft mit Figuren und Vieh von Andreas Both: Wasserfall mit Ansicht des Tiberflusses, im Hintergrunde der Sorakte), Simon Vlieger (schönbewegte See an einem holländ. Hafen), Kaspar Poussin (schöne italische Landschaft mit Staffage) etc. Vergl. noch die Angaben im Art. *Cambridge*. Irrig ist dort ein hübsches Bildchen der Verkündung dem Dürer zugeschrieben; dasselbe ist aber niederländischer Herkunft, etwa aus der Zeit und in der Weise des Leydener Lukas.

Gallerie Camuccini, in der an Piazza Borghese liegenden Wohnung des 1844 verst. Malers Vincenz Camuccini zu Rom. Die Sammlung ist zwar nicht gross in der Bilderzahl, enthält aber Perlen und ist überhaupt eine der glücklichsten Zusammenbringungen. Cam. legte sie in Zeiten an, wo politische und private Verhältnisse eine Menge Bilder zum Verkaufe brachten, an deren Veräusserung früher nicht gedacht worden war. Im ersten Zimmer finden wir zunächst ein Porträt von Baroccio (1528—1612), einen Mann in mittlern Jahren in reicher Rüstung, mit unbedecktem Haupte darstellend, lebendig im Ausdrucke, mit der unnatürlichen röthlichen Fleischfarbe dieses Künstlers, das Beiwerk gut gemalt. Dies Bild gilt für ein Porträt eines Herzogs von Urbino: es kann dann wohl keinen andern darstellen als Franz Maria II. Ein andres Exemplar findet sich in der Tribüne der Florentiner Gallerie, wo es für ein Bildniss Franz Maria I. ausgegeben wird, von welchem man aber das vortreffliche Porträt von Tizians Hand hat. Beide Exemplare sind wahrscheinlich vom Baroccio selbst. — Ein ausgezeichnet schönes altes Nachbild von Raffaels heil. Familie im Museo Borbonico wird dem Giulio Romano zugeschrieben, dem Tizian das Bildniss eines venezianischen Admirals, eines alten Mannes in stählernem Panzer, mit schwarzem Barett auf dem Haupte. (Der Ton dieses Bildes, fahl und grau, macht irr an der Benennung.) Sodann eine der zahlreichen Magdalenen, welche alle von Correggio sein wollen. Diese, mit einem landschaftlichen Hintergrunde versehn, ist leicht ausgeführt, von mässiger Vollendung. — Ein allerliebstes Bildchen der Madonna, welche ihr Kind auf dem Schoose hält, zweidrittel Profil, zur Seite Blick in eine Landschaft, gehört wol ursprünglich dem Raffael an, wenn auch die Originalität dieses Exemplars nicht völlig erwiesen sein sollte. Reumont erklärt dies Ex. für die Schönste und Zarteste von allen Ausführungen dieser Composition. Der Marienkopf wenig bedeutend, das Kind dem in der Mad. del Granduca sehr ähnelnd. — Der Jugendzeit Raffaels scheinen zwei aneinandergefügte Flügelbildchen anzugehören: St. Katharina und eine andre Heilige, ganze stehende Figuren in perugineskor Landschaft. —

Von Domenichino der junge Johannes in der Einsamkeit, die Gestalt etwas hart, sehr reizend aber die Landschaft mit majestätischen Bäumen und mit Prospekt auf ein blaues Gebirge, das im Tone dem die römische Ebene umschliessenden sehr nahkommt. — Von Ann. Caracci die Susanna, die man auch wol anderwärts in grössern Dimensionen vorfindet. Dies Exemplar unangenehm durch die kalte bläuliche Färbung. — Weit interessanter ist Tizians Venus, welche den zur Jagd eilenden Adonis zurückzuhalten sucht, nur Farbenskizze zu einem grössern Gemälde, aber voll warmen Kolorits, glücklicher Keckheit und Wirkung. — Ein Seehafen von Cl. le Lorrain leuchtet in aller Pracht seiner durchsichtigen Luft und seines über Himmel, Meer und Strand im Untergehn sich ergiessenden Sonnenlichts. Zur Linken sieht man weitläuftige Gebäude, dem römischen Bastardstyl seiner Zeit ähnelnd, vorn eine Menge Personen, Cavaliere, Kaufleute, Schiffer, Lastträger. Eine Landschaft Wouverman's ist von grosser Naturwahrheit, aber nicht eben poetisch wie die des Lothringers. Alles ist darin auf seine Weise beschäftigt, Menschen und Vieh. Zur Linken ist eine Bauernhütte; ein Landmann sitzt zu Pferde und leert einen gewaltigen Becher, während sein Ross sich ein Bündel Heu wohlschmecken lässt. Ein Hund und im Mittelgrund eine Mähre befinden sich in Situationen, für die es in guter Gesellschaft keinen Namen gibt. Mehr nach hinten liegen ein Paar Kerle und schlafen. Am Himmel haben schwarze Regenwolken sich zusammengezogen, aber der Horizont ist noch hell. — Von de Heem ein Frucht- und Wirthschaftstück. — — Das zweite Zimmer enthält eins der interessantesten Bilder: ein Göttermahl (oder vielmehr Götterbacchanal), welches Giovan Bellini für Alfonso d'Este begann und wozu Tizian die Landschaft malte. Es zählt zu Bellini's letzten Werken und trägt die Inschrift: *Joannes Bellinus Venetus MDXIII.* Einst war es bei den Aldobrandini. Die ganze Göttersippe ist in verschiednen Gruppen auf dem Rasen gelagert. Aus ihren Stellungen und Gesichtern erhellt, dass der Maler den Mythus ins Burleske ziehen und die Olympier ihrer herkömmlichen klassischen Würde entkleiden wollte. So sehen wir denn die Allerhöchsten als eine Genossenschaft dargestellt, der es weniger um feinen Anstand als um Amusement zu thun ist. Die Landschaft mit ihren hochstämmigen Bäumen und dem saftigen Grün ist ein unübertreffliches Meisterwerk. (Drei andre Gemälde bildeten mit diesem einen Cyklus; davon sind „Bacchus' Ankunft auf Naxos" und „ein der Göttin der Fruchtbarkeit dargebrachtes Opfer" im Madrider Museum, „Bacchus und Ariadne" aber, von Tizians Hand, in der Londner Nationalgallerie.) — Von Benv. Garofalo eine zu dessen grössern Compositionen zählende Austreibung des bösen Geistes. Beim Heilande vorn stehen Petrus und Johannes, die Uebrigen nahen. Die Scene ist an den Strand verlegt; an der Bucht erhebt sich ein Vorgebirge mit einem Städtchen. Die Figuren sind nicht frei von Ziererei, ihre glatten ausdrucklosen Gesichter haben ganz den kalten conventionellen Karakter dieses Malers. Die Landschaft hat feine anmuthige Linien. Hinsichtlich der Färbung gehört das Bild zu den bessern Garofalo's. — Von Caravaggio der Leichnam des heil. Steffan von den Glaubensgenossen aufgehoben, ein höchst düstres Gemälde. — — Im dritten Zimmer findet man einen wahren Schatz von zum Theil kleinen Bildern vereinigt. Von Schidone drei Bildchen, darunter die wandernden Blinden, ein originelles Stück, in der Färbung etwas eintönig, graubraun. Vom Florentiner Rosso (angeblich) das schöne Bildniss Sebastians del Piombo. Die Aufschrift des Blattes, welches der Dargestellte in der Hand hält: *Bene vivere et laetari,* entspricht seinem Karakter. Ein kräftiges Gegenstück dazu ist Giulio Pippi's Bildniss des Marcantonio Raimondi mit stark markirten, sinnlichen, nicht angenehmen Zügen, bräunlichen Kolorits. Von Giulio ist hier auch ein interessanter Entwurf zu einer Scene aus dem Gigantenkampfe. Von Ippolito Scarsello das Bildniss eines Mannes in mittlern Jahren, in schwarzer Kleidung mit Buch und Sanduhr. Ein dem Annibal Caracci zugeschriebenes männliches Porträt soll ein Mitglied der Familie Scaliger darstellen — auf einem Postament liest man die Worte: *Benedicta tua Deo in omni tabernaculo Jacob* (?) — Eine Perle ist das kleine Bildniss Papst Paul III. (Farnese) von Tizian. Die vorwärtsgebeugte Haltung, das fragend und eindringlich aufblickende Auge, der etwas grämliche Ausdruck, der graue Bart, das Purpurgewand — alles ist meisterhaft. Man liest in der Seele des alten Mannes, dessen Heftigkeit nicht durch Jahre gezügelt wurde. Eine demselben Meister zugeschriebene heil. Familie in einer Landschaft, ein sonst hübsches Bild, ist zweifelhaft. — Vom Mantuaner Marcello Venusti ein kleines Bildniss der Vittoria Colonna, der hochherzigen Freundin Michelangelo's. Die Marchesana erscheint in diesem Bilde nicht mehr jung, ihr Ausdruck hat etwas Bestimmtes und selbst Strenges, ihr Gewand ist schwarz, mit violettem Kopfüberwurf. Auf dem Schoose hält sie ein Hündchen. (Reumont möchte dies Bildniss wegen der

mehr sorgsamen als geistreichen, etwas geleckten Ausführung für das Nachbild eines grössern Porträts halten, etwa nach einer Arbeit des Seb. del Piombo, wie denn Venusti diesem und dem Buonaroti Vieles im Kleinen nacharbeitete, wie das jüngste Gericht in Neapel, den Heiland an der Säule u. s. w.) — Von Andrea del Sarto ein Selbstporträt, das ihn in jugendlichem Alter vorstellt, mit langem Haar, schwarzem Barett und Schurz, und mit violettem Gewande. Er steht an eine Tafel gelehnt, worauf neben dem Tintenfass zwei Briefe liegen, deren einer die Aufschrift hat: *al — giovane Andrea del Sarto pictore florenzia.* Andrea hält zugleich einen Brief in der Rechten, während seine Linke mit doppelt beringtem kleinen Finger herabhängt. In seinem Angesichte herrscht Melancholie. Hinten sieht man eine Landschaft mit Kastell, Bäumen und zwei Figürchen. — Ein Schulbild ist die als Sarto bezeichnete Madonna, welche das Kinn des Kindes fasst, das vor ihr auf einem Kissen sitzt und sie anzureden scheint; wenig angenehm im Ausdruck und scharf in den Umrissen. — Hirtenanbetung von Garofalo, ein grosses Bild, das manches Schöne bietet. Von demselben Meister ein weibliches Bildniss, üppig und mit reichem Blondhaar; es ist grossen Formats, etwas ungeschickt und für Garofalo's Formensinn nicht eben sehr günstig sprechend. — Von *Lod. Caracci* ein betender Franziskus; von *G. C. d'Arpino* ein Kristus im Grabe mit den drei Marien hinten, und vom römischen Maler und Kunsthistoriker *Giov. Baglione* ein Sebastian, dem ein Engel die Pfeile auszieht.

Gallerie zu Castle Howard in Yorkshire, Besitzthum des Earl of Carlisle, mit Werken von Giorgione (zwei wundervolle Frauenköpfe), Joan Mabuse (eine grosse und reiche Anbetung der Könige, vorzügliches Bild aus des Meisters früherer, voritalischer Zeit), François Clouet, gen. Janet (das Hauptwerk: Katharina von Medici mit ihren Kindern, ganze Gestalten in Lebensgrösse, und 88 Handzeichnungen des Meisters), Primaticcio (eins der wenigen von diesem Meister vorhandenen Staffeleibilder: der heimgekehrte Ulyss bei der Penelope, edel in den Karakteren, fleissig in der Ausführung, aber schwach im Kolorit), Tintoretto (zwei Herzöge von Ferrara mit Dienern und Pagen in der Kirche betend; eine Opferung Isaaks und eine Heilandsversuchung in reichen poetischen Landschaften; eine geistreich hingeworfene Hirtenanbetung), Ann. Caracci (die berühmte Pietà der drei Marien von tiefem Schmerzensausdrucke und edlem Pathos, und zwei Landschaften, deren eine noch an Paul Bril erinnert), Domenichino (ein vorzüglicher Johannes Evangelista), Dom. Feti (ein höchst lebendiges Bildniss), A. van Dyck (das edel melancholische Bildniss des Frans Snyders) u. a. M. Vergl. noch den Art. *Castle Howard.*

Gallerie zu Chatsworth in Derbyshire, Besitzthum des Herzogs von Devonshire. Daselbst ein angelsächsisches Benedictionale mit dem festen Datum 970—984, beachtenswerth durch den darin sich kundgebenden byzantinischen Einfluss; ferner das früheste Werk des Jan van Eyck: die vom 30. Okt. 1421 datirte Bischofsweihe des Thomas Becket, und eins der schönsten Frauenbildnisse von A. van Dyck: die Lady Riche. Vergl. noch den Artikel *Chatsworth.*

Gallerie zu Chiswick bei London, Besitzthum des Herzogs von Devonshire. Daselbst ein zierliches Altärchen von Hans Memling (Maria zwischen Engeln und der Bildstifterfamile, auf den Flügeln die beiden Johannes), die trauernden Marien, ein vorzügliches Werk vom alten Bassano, und Bildnisse von Dyck.

Gallerie Coesvelt, eine der erlesensten Sammlungen Englands, über welche J. D. Passavant in seiner „Kunstreise durch England und Belgien" S. 80—83 berichtet. Hier befand sich ein kostbares, sehr wohl erhaltnes Werk Raffaels, die in einem Rund gemalte heil. Familie, welche den Titel „Madonna aus dem Hause Alba" führt und nun in die Petersburger Eremitage gewandert ist.

Gallerie Colonna, s. im Art. *Rom.*

Gallerie zu Corshamhouse in Wiltshire, Besitzthum der Familie Methuen. Daselbst Werke vom jüngern Holbein (Bildniss des Franz von Taxis 1514 und das überaus feine, leider nun sehr verwaschene Bildniss des kön. Schatzmeisters Sir Bryan Tuke, vermuthlich 1529 gemalt), Lukas von Leyden (die anbetenden Könige, hier irrig Dürer zugeschrieben), Jan Schoreel (eine in allen Theilen sehr wahre und lebendige Schilderung liebender Paare, welche sich die Zeit mit Musik und Tafelfreuden vertreiben), A. van Dyck (grosse Darstellung des Judaskusses, von leuchtenden Farben und ausserordentlicher Wirkung), Adam Elzheimer (St. Paulus auf Melite die Natter ins Feuer schleudernd, eins der wenigen Bilder dieses Meisters, welche ganz der Historie angehören) u. a. M. Vergl. übrigens den Art. *Corshamhouse.*

Gallerie Corsini, s. im Art. *Rom.*

Gallerie Cowper in Panshanger bei London, s. unter *London.*

Gallerie Cromwell, Versuch einer gallerieartigen Zusammenstellung aller vorhandenen Bildnisse der markantesten Mitglieder des Hauses Cromwell, oder kürzer zu sagen: eine Ikonologie der Familie Cromwell, s. in Philarète Chasles' Werke über Olivier Cromwell (Paris, Anyot, 1847.) Nach diesen schätzbaren, einer sorgfältigen artistischen Lese entsprungnen Mittheilungen ist eine Uebertragung in Nr. 28 f. des Kugler-Försterschen Kunstblattes 1848 erfolgt.

Gallerie Deurer, s. den Art. *Deurer.*

Gallerie Devonshire, s. im Art. *London.*

Gallerie Doria-Pamfili, s. im Art. *Rom.*

Gallerie zu Dresden, s. den Art. *Dresden.*

Gallerie des Dulwich-College bei London, Vermächtniss des Sir F. Bourgeois. Daselbst sind ausgezeichnete Murillo's (Jakob und Rahel vor einander knieend und sich umarmend, ein Bild von eigenthümlicher idyllischer Lieblichkeit; das auf einem Steine sitzende holdfreundliche Mädchen, welche in einem von der linken Schulter herabfallenden Tuche einige Rosen hält, die sie gleichsam dem Beschauer darbietet; das schlafende Kristkind durch rothe Vorhänge leis überschattet, ein überaus schön kolorirtes Bildchen; die in der Luft thronende Maria von Goldglanz umgeben, mit vier wunderschönen Engelknaben unten in grauen Wolken; der Entwurf zur Kreuzigung Petri, die sich in Leightcourt befindet, und zwei Bilder mit spanischen Betteljungen); ferner Werke von Beechey (gutes Bildniss des J. P. Kemble), Jan Both, Cuyp, Dusart (ein treffliches Genrebild), A. van Dyck (eine sehr liebliche Marie und ein schönes Bildniss des Grafen Pembroke), Holbein (sehr schönes Bildniss eines bejahrten Mannes mit weissem kurzen Bart und schwarzem Barett, leider stark verwaschen), Th. Lawrence (überaus schönes Bildniss des jungen William Lindley, vor dessen Fahrt nach Indien gemalt), Lebrun (ein pomphafter Kindermord, bekannt durch den Stich von Alex. Loir), Lorrain (der Hafen von Ostia, Landschaft mit Ruinen und Bäumen, und eine grössere aber sehr beschädigte Landschaft mit Jakob und Laban), J. Northcote (gute Bildnisse des Sir F. Bourgeois und des Noel Desenfans), J. Opie (sehr kräftiges Selbstporträt), Ostade, Nic. Poussin (die Erziehung des Zeus, der Triumf Davids und eine kleine Himmelfahrt Mariens), Rembrandt (das berühmte überaus lebendige Mädchen, welches im Begriff, den Fensterladen zu schliessen, noch einmal herausguckt), Reni (ein sehr kräftiger Sebastian, Kniestück), J. Reynolds (Tod des Kardinals Beaufort nach Shaksperes Heinrich VI., welches Bild in grauenhafter Weise das Ende des Bösen schildert, und ein ächt britischer Knabe, sehr wahr und lieblich als knieend Betender geschildert, unnöthigerweise Knabe Samuel in Beziehung auf den Profeten genannt), Ribera (schöne Kreuztragung mit drei Frauen, in der frühern, spanischen Weise des Meisters), H. Rigaud (gute Bildnisse von Louis XIV. und Boileau), Rubens (die betagte Mutter des Meisters, ein früher höchst bedeutendes, jetzt verdorbenes Bild, und eine schöne Landschaft: mit Bäumen bewachsener Grund, wodurch bei starkem Gewitter eine Heerde durchzieht), Ruisdaal, Teniers, Velasquez (der Herzog von Asturien als Knabe zu Pferd, ein sehr lebensvolles Bildchen, das Bildniss eines andern Knaben und das des Königs Filipp IV., W. van de Velde, P. Veronese (ein segnender Kardinal mit knieendem Donator, von schöner Haltung und Farbe), Ph. Wouverman u. a. M. Endlich von einem unbekannten Florentiner des 15. Jahrh. das sehr interessante Bildniss eines jungen rothgekleideten Mannes, das hier irrig als Lionardo gilt.

Gallerie Durazzo, s. im Art. *Genua.*

Gallerie der Eremitage, s. im Art. *Petersburg.*

Gallerie Fesch, im Palast Falconieri zu Rom, war bis vor wenigen Jahren eine der stärksten Privatsammlungen, so dass sie durch ihren Reichthum manche öffentliche Gallerie beschämte. Nach dem Tode ihres Gründers, des in seiner Bilderjägerei durch Gold, Zeit und Glück begünstigten Kardinals Fesch, ist diese berühmte Sammlung durch Versteigerung (wobei die Erben noch Vieles durch Rückkauf retteten) sehr decimirt worden. Ueber den Hauptbestand der Fesch-Gallerie um 1840 unterrichtet uns Reumont in seinen Römischen Briefen eines Florentiners.

Gallerien zu Florenz. — In alfabetischer Ordnung macht den Beginn die Gemäldesammlung der

Accademia delle belle arti, welche eine ausgezeichnete Uebersicht der Kunstentwicklung Toskana's bietet. Der Katalog zählt nahe an 200 Nummern, unter welchen sich mehre mit zwei, vier, acht, zwölf und mehr Unterzahlen befinden, wie z. B. Giotto's Leben Kristi, das aus zwölf Bildern besteht, oder Fiesole's Heilands-

geschichte, welche aus acht Tafeln besteht und 35 Abtheilungen hat. Als die historisch und ästhetisch bedeutendsten Werke stellen sich heraus: Cimabue's Madonna in Trono aus der Kirche Sta. Trinità, Giotto's Madonna mit Engeln (aus der Kirche Ognisanti) und Bilder aus dem Heilandsleben nebst den Parallelbildern aus dem Franziskusleben (eine freilich sehr flüchtige und auf den Ort, wohin sie gehörte, auf die Sakristeithüren von Sta. Croce, berechnete Arbeit), Madonnenerscheinung vor dem heil. Bernhard (anonymes Bild aus Giotto's Schule), mehre zierlich ausgeführte Tafeln, welche man den beiden Gaddi zuschreibt; Darstellung im Tempel von Ambrogio di Lorenzo mit dem Datum 1342; Pietà von Giov. da Melano (einem Schüler Taddeo Gaddi's) mit dem Datum 1365; eine sehr werthvolle Grablegung, welche in Verwandtschaft zu den Werken des Niccolo Petri steht (aus Orsanmichele stammsnd und unter Taddeo Gaddi's Namen von Liry gestochen); eine Marienkrönung, Altarwerk mit Heiligen in den Seitenfeldern, von den Meistern Niccolo Petri, Spinello Aretino und Lorenzo di Niccolo (dem Ersten gehört die Krönung nebst den Heiligen Felicitas, Andreas, Johannes Baptista und Matthäus an, während dem Zweiten die Heiligen der rechten Seite und dem Dritten die Heiligen der Predella beizumessen sind); eine Kreuzabnahme von Don Lorenzo, detto Monaco; vortreffliche Kreuzabnahme aus der Sakristei von Sta. Trinità, ein Kristus mit Heiligen am Kreuzesfusse, ein wunderliches jüngstes Gericht und acht höchst fein ausgeführte Tafeln mit 35 Scenen aus dem Heilandsleben, welche sich ehemals an den Silberschränken der Klosterbibliothek in St. Annunziata befanden, vom Frate Angelico da Fiesole (welcher Meister hier am Allerreichsten vertreten); eine poesiereiche Anbetung der Könige, Hauptwerk von Gentile da Fabriano aus dem J. 1423 (aus der Sakristei von Sta. Trinità); eine Heilandsgeburt von Masolino, dem Lehrer Masaccio's; Madonna mit dem Kinde vor der heil. Anna und in deren Schoose sitzend, ausgezeichnet schönes Bild von Masaccio (aus der Florenzer Kirche Sant' Ambrogio); Madonna das in Blumen liegende Kind anbetend und eine figurenreiche Marienkrönung vom Frate Filippo Lippi, der in letzterem Bilde auch sein Selbstporträt hinterlassen hat; zwei legendarische Tafeln einer Altarstaffel von Pesellino, welche in Erfindungskraft und Ausführungsfleisse den Werken des Frate Filippo sehr nachstehen (die andern Tafeln derselben Staffel befinden sich im Louvre); grosse Marienkrönung, unterhalb die vier Doktoren der Kirche mit ausgezeichneten Köpfen, von Sandro Botticelli; eine höchst anmuthende Madonna mit Heiligen und eine aus dem J. 1485 datirende Hirtenanbetung mit einer ebenso schönen Marie, zwei der besten Tafelbilder des sonst im Fresko berühmten Dom. Ghirlandajo; die ausgezeichnete Bilderreihe aus der Martergeschichte der heil. Apollonia von Franc. Granacci; der heil. Hieronymus von A. del Castagno und die Erzengel von Pollajuolo (in welchen Bildern der in die florentinische Schule einbrechende Naturalismus sehr schaubar wird); die Taufe Kristi von Andrea Verrocchio, ein in der Richtung auf scharfe Wirklichkeit den Werken Castagno's etc. verwandtes Bild (einer der Engel auf diesem Gemälde soll von Andrea's berühmtem Schüler *Lionardo da Vinci* gemalt sein, dessen Figur dem Meister die Ueberzeugung gebracht haben soll, dass er, um nicht mehr vom Schüler beschämt zu werden, von der Malerei abstehen und zur Plastik sich wenden müsse); thronende Maria von Signorelli; der betende Heiland am Oelberge (aus della Calza), der Gekreuzigte (aus S. Girolamo delle Poverine), die Himmelfahrt Mariens (aus Vallombrosa) und die Kreuzabnahme (aus der Annunziata), lauter Werke von Perugino, worunter jedoch das letztgenannte unter Mitbetheiligung Filippino Lippi's entstanden ist; die Heilandsgeburt, Hauptwerk von Lorenzo di Credi, worin sich eine glückliche Verbindung des perugineskеn Styles mit der freiern florentinischen Richtung zeigt; einfache schöne Madonnen, herrliche Köpfe in Fresko (aus S. Maria Maddalena bei Florenz) und ein feierlich würdevoller St. Vincenz (aus dem Markuskloster) von Fra Bartolommeo(mehre tüchtige, im Einzelnen anmuthige Bilder von Mariotto Albertinelli (die für die Brüderschaft San Zenobio gemalte Verkündung und zwei Tafeln aus dem Nonnenkloster S. Giuliano: eine Madonna mit dem Kind im Arme, nebst dem Täufer, St. Julian, St. Nikolaus v. Bari und St. Dominik zu den Seiten, und ein Gekreuzigter mit Engelumgebung und dem Gottvater auf Goldgrund); die Auferstehung von Filippino's Schüler Raffaellino del Garbo (voll dramatischen Lebens, namentlich in den vier Grabeswächtern); die Brustbilder zweier Vallombrosaner Mönche von Raffael (äusserst schöne Profilköpfe); Heilige von A. del Sarto (Predellenbilder aus Vallombrosa); das Abendmahl und die Verklärung Kristi von Pontormo; Bilder von den beiden Bronzini und Andern. Ausserdem finden sich in der Akademie Handzeichnungen von folgenden Meistern: *Raffael* (zwei heil. Familien, darunter die mit der Katze), *Correggio* (ein Kopf), *Michelan-*

gelo (Lot mit seinen Töchtern), *Fra Bartolommeo* (eine heil. Familie, der selige Lorenzo da Rixafretta, der sel. Constantino da Fabriano, der h. Anton von Turin, der Kard. Domenici, und verschiedene Heilige), *Andrea del Sarto* (nackte Frauen und Kinder, flötenblasende Kinder, zwei Liebgöttchen, zwei bekränzte Krieger und eine heil. Familie), *Fed. Baroccio* (die Heimsuchung, die Beschneidung und das Abendmahl), *Cignani* (Engel und Serafim). All diese Entwürfe zu Gemälden sind im „Saal der Cartons" vereinigt, wo übrigens auch mehre Preisarbeiten von Zöglingen der Akademie (*Bezzuoli, Finelli, Nenci, Pampaloni, Ricci* u. A.) bewahrt werden.

Gallerie Pitti, im obern Gestock des Pittipalastes (jetzigen grossherzoglichen Residenzschlosses), berühmt durch ihren Reichthum an Hauptwerken der Malerei. Das Vorzimmer und die Sala delle Nicchie enthalten antike Bildwerke (den Musenführer Apollo, zwei Faune mit Satyrlein, eine Flora, zwei Gladiatoren, einen Heilgott, eine Hygieia, zwei Merkure, drei Afroditen und eine Muse, nebst den Büsten des Antoninus, des Lucius Verus, des Marc Aurel und andrer Cäsaren). Die Gemäldesäle sind nach den Planeten und andern Gegenständen benannt, auf welche meist die Deckenbilder Peters von Cortona sich beziehen. In der *Stanza di Venere* Bilder von Guercino (Apoll und Marsyas, bekannt durch den Stich von J. Massard), Pourbus und Rembrandt (Bildnisse), Salv. Rosa (zwei grosse nüchterne Seestücke und das Bild der Lüge), Rubens (zwei Landschaften und ein männliches Bildniss), Tiarini (der Tod Magdalenens), Tintoretto (Vulkan, Venus und Amor), Tizian (die Katharinenvermählung und *la Bella di Tiziano*). Daselbst auch Adam und Eva in lebensgrossen Gestalten, getrennt dargestellt, laut Einigen von Dürer, nach Andern aber vom alten Kranach. — *Stanza di Apolline* mit Bildern von Fra Bartolommeo (Kreuzabnahme), Gir. da Carpi (Bildniss des Bischofs Bartol. Salimbeni), Guercino (Erweckungswunder des heil. Petrus, ein geistvolles Bildchen und Hauptwerk dieses Meisters), Maratti (St. Filippo Neri), Murillo (zwei einfache Madonnen in ganzer Figur), Palma vecchio (Jüngermahl zu Emmaus, gestochen durch Franz Forster), Perugino (Magdalena), Pordenone (Heilige), Raffael (Bildnisse des Angiolo und der Maddalena Doni), Rembrandt (Selbstporträt), Reni (Bacchus), A. del Sarto (heil. Familie, Kreuzabnahme und Selbstporträt), Sustermans (Ferdinando II. von Toskana), Tizian (Bildniss des Pietro Aretino), Veronese (Bildniss seiner Frau). — *Stanza di Marte* mit Bildern von Cristofano Allori (die berühmte Judith, in deren Zügen sich eine süsse Wildheit, eine düstere Holdseligkeit und ein sentimentaler Grimm malt, denn in ihr hat der Maler seine böse Geliebte geschildert, die seinen Kopf als Holofernesshaupt in der Hand hat; Stiche danach von P. Al. Tardieu u. A.), Bordone (ein anziehendes Bildchen der Ruhe auf der Flucht), van Dyck (Bildniss des Kardinals Guido Bentivoglio, eine Perle dieser Gallerie), Guercino (Moses), Holbein (Frauenbildniss), Aur. Luini (Magdalena), Palma vecchio (eine heil. Familie und ein Mannsbildniss), Raffael (die *Madonna della Seggiola*, die *Santa Famiglia dell' Impannata*, und Leo X. im Gespräch mit den Kardinälen Medici und Rossi), Reni (Rebekka am Brunnen), Rubens (eine höchst drastische Allegorie des Krieges; ein heil. Franz; Rubens und sein Bruder mit Justus Lipsius und Hugo Grotius zusammen, eins der trefflichsten Porträtstücke des Meisters), A. del Sarto (die Geschichten Josefs und eine Verkündung), Tizian (Bildniss des Vesalius, Leibarztes Karls V., und zwei andre Mannsporträts). — *Stanza di Giove* mit Gemälden von Fra Bartolommeo (der wegen seiner Erhabenheit sehr gerühmte, jedoch den Ausdruck innerlicher Kraft vermissen lassende St. Markus), J. Bassano und P. Bordone (Frauenbildnisse), G. Borgognone (Schlacht), Botticelli (heil. Familie), Champaigne (männliches Porträt), Crespi (heil. Familie), Guercino (St. Petrus), Lionardo (Bildniss einer Trauernden mit schmerzverklärtem Antlitz, von hinreissender Seelenschönheit), Michelangelo (die drei Parzen, ausgeführt v. *Rosso Fiorentino*), Morone (Mannsbildniss), S. Rosa (das herrliche Bild der Verschwörung des Katilina, welches unmittelbar aus dem aufgeregten neapolitanischen Leben herausgegriffene Gestalten in altrömischer Tracht vorführt, und eine Schilderung einer Schlacht), Rubens (ein Bacchanal und eine heil. Familie), A. del Sarto (der Meister selbst mit seiner Frau, eine Verkündung und eine Marie in Glorie mit vier Heiligen, letztes Bild beendigt von Vinc. Bonilli 1540), Spagnoletto (St. Bartholomäus und ein männliches Bildniss), Tintoretto (Mannsporträt), Tizian (Bacchanal), Veronese (Mannsbildniss und die Marien am Grabe). — *Stanza di Saturno* mit Gemälden von Fr. Albani (heil. Fam. und Auferstehung Kristi), Fra Bartolommeo (der Auferstandne umgeben von den Evangelisten und zwei schildhaltenden Genien, im geistigen Gehalt nicht genügend, sonst aber imponirend durch feierliche Anordnung und grosse äussere Schönheit der Motive, Stiche danach v. Lorenzini u. A.), Leandro Bassano (Hirten), Campagnola (Adam und

Eva), Ann. Caracci (ein männlicher Kopf), Domenichino (Magdalena), Dosso Dossi (eine Bambocciata), van Dyck (eine Madonna und das Porträtstück mit Karl I. von England und Henriette von Frankreich), Giorgione (die von einem Satyr verfolgte Nymfe, Halbfigur von grosser unbefangener Schönheit, und die Findung des Knaben Moses, Bildchen in Form eines Frieses), Guercino (heil. Familie), Lor. Lotto (drei Halbfiguren), Perugino (Grablegung), Piombo (die Marter der heil. Agatha, ein kannibalisches Bild von michelangelesker Composition), Pontormo (die Marter der vierzig Heiligen), Puligo (zwei heil. Familien), Raffael (die Vision des Ezechiel, die *Madonna del Baldacchino* und die Bildnisse des Papstes Julius II., des Kardinals Bernardo Dovizj da Bibbiena und des Tommaso Fedra Inghirami), Reni (Kleopatra), Romano (Tanz der Musen mit Apollo), S. Rosa (ein Dichter), A. del Sarto (Verkündung und die herrliche Disputa von sechs Heiligen), A. Schiavone (Kains Brudermord, ein trefflich verkürzter Akt, in schöner Waldlandschaft). — *Stanza dell' assedio di Troja* mit Gemälden von Fra Bartolommeo (Thronmarie), Fr. Bassano (der Heiland bei der Martha), Bordone (Bildniss eines jungen Kriegers), Bronzino (Cosmus I. und Franz I. von Medici, nebst einem Frauenbilde), Ann. Caracci (der Heiland in Glorie), Dolce (Moses und St. Martha), Giorgione (das sogen. Concert: zwei Geistliche, welche Klavier und Cello spielen, nebst einem Jünglinge), Guercino (die keusche Susanna), van der Helst (Mannsbildniss), Lionardo (ein Goldschmied), Parmeggianino (die Madonna mit dem langen Halse, eins der berühmtesten aber widerwärtigsten Bilder dieses Correggisten), Perugino (Kindanbetung), B. Peruzzi (heil. Familie), Reni (Caritas), Rosa (ein Krieger und Selbstporträt), Rosso de' Rossi (grosse Mad. mit Heiligen in Sarto's Weise), Sarto (zwei Himmelfahrten Mariens und ein Selbstporträt), Tizian (ein Kristus und das Bildniss des Kardinals Ippolito de' Medici in ungarischem Prachtkleide), Velasquez (Mannsporträt), Veronese (Taufe Kristi, St. Benedikt, Daniel und Barbara). Hier auch ein „Nachbild der Correggischen Madonna des heil. Hieronymus" von Baroccio. — *Stanza della Stufa* mit den vier Weltaltern von P. da Cortona. — *Stanza dell' educazione di Giove* mit Werken von Fra Bartolommeo (heil. Fam.), P. Bordone (die begeisterte Sibylla Tiburtina dem Augustus das Kristkind in der Ferne zeigend, ein Weib von schönstem tizianischen Typus, die ganze Schilderung in jedem Betracht ein Hauptwerk dieses Venezianers), Bronzino (die Mediceerinnen Garcia und Lucrezia), Correggio (Heilandskopf), Cortona (die h. Maria von Aegypten), Dolce (St. Karl Borr. und St. Ludwig), Palma vecchio (heil. Fam.), Pontormo (Mannsporträt), Pourbus (Bildniss eines Jünglings), Raffael (jene göttlich schöne, das Kind still auf dem Arme haltende und tiefahnungsvoll niederblickende Maria, welche etwa 1504 gemalt ist und worin man die letzte und höchste Verklärung des Peruginischen Typus findet, als Privateigenthum der grossherzogl. Fam. die *Madonna del Granduca* genannt, Stiche danach von Morghen u. A.), del Sarto (der Täufer und eine Madonna), Tintoretto (eine Kreuzabnahme und eine Auferstehung), Tizian (Papst Sixtus IV. und eine Magdalene), Veronese (eine Darbringung im Tempel und zwei Kinder). — *Stanza d'Ulisse* mit Werken von Jac. Bassano (Abendmahl), P. Bordone (Papst Paul III.), A. Bronzino (Piero il Gottoso de Medici), Agost. und Ann. Caracci (von Erstem eine Landschaft, von Letztem ein Fluchtbild), Dolce (eine Maria, ein Johannes und ein St. Ludwig), van Dyck (Ruhe auf der Flucht in Aeg.), Lavinia Fontana (weibliches Bildniss), Holbein (männliches Bildniss), Piombo (Mannsporträt), Rubens (heil. Fam.), Sarto (Mad. mit Heiligen), Tintoretto (Madonna), Veronese (Mannsporträt). — *Stanza di Prometeo* mit Werken von Garofalo (Sibylla Augustea), Honthorst (Tod der Magdalena), Mazzolini (Ehebrecherin), Salv. Rosa (männliches Ebenbild), Rosa di Tivoli (eine Schlacht und ein Zug Reiterei), Tizian (Mannsporträt). — *Stanza della Giustizia* mit Bildnissen von Giov. Bellini, Tintoretto und Tizian (von Letztem Karl V.). — *Stanza della Flora* mit heiligen Familien von Beccafumi, Botticelli, Lor. di Credi (zwei), Fra Filippo und Signorelli; ferner mit Bildern von Leandro Bassano (ländliche Scene), Franciabigio (Beleidigung des Apelles), Ghirlandajo (Anbetung der Magier), Gasparo Landi (die schöne Schilderung der Marien am Grabe), Filippo Lippi (Maria als Schutzheilige einer Niederkunft), Pontormo (Ippolito de' Medici). — *Galeria del Poccetti,* so genannt nach dem Ausmaler Bernardo Poccetti [Barbatelli], mit Werken von Dosso Dossi (Ruhe auf der Flucht), Marco di Tiziano (Madonna della Misericordia), Tiarini (Klage der ersten Aeltern um Abels Tod) u. a. M. — *Stanza delle Allegorie* mit einem Kristus im Tempel von Ribera, einer Dornenkrönung von Jac. und Fr. Bassano, und Bildnissen von Holbein und Lav. Fontana (von Letzter ein Selbstporträt). — *Stanza delle belle arti* mit einer angeblich Correggischen Madonna, einem Manns-

porträt von Piombo und einem Herkules von Reni. — *Sala d'Ercole* mit Fresken aus der Herkulesmythe von Pietro Benvenuti. — *Stanza di Tito* mit Bildern von Molenaer, K. Poussin, Swanevelt, Wouverman u. A. — *Stanza di Psiche* mit Werken von Paul Bril (zwei ausgezeichnete Stücke: eine wilde Gegend, wo sich ein schäumender Wasserstrom zwischen Gestein und Felsen durchdrängt, und eine Jagd auf Rehe und Wildschweine in einfach grossartiger schöner Gegend), Lud. Backhuisen (heitere See), Orizonte, Rachel Ruysch, van Huysum u. A. — In einem Zimmer neben den Hauptsälen interessirt die lebensgrosse Halbfigur einer halbverschleierten Römerin, welche in Stellung und Gesichtszügen sprechende Aehnlichkeit mit Raffaels Madonna Sistina hat. — In einem andern Nebenzimmer die Polyhymnia von Kristian Rauch. — Im runden Kabinet jene gemeinsinnliche Venus von Canova, welche aus dem Bade entstiegen wie eine überraschte Kokette zusammenfährt und angstvoll Brust und Leib mit Armen und Gewand bedeckt. — Im *Tresorio* Werke von Cellini, Finiguerra, Ghiberti, Giambologna und andern Bildnern. Schönes Bildniss des Michelangelo. Sehr grosse und ausgezeichnet schöne Porzellanvase aus Sèvres, hiehergeschenkt (wie man sagt) von Louis Philippe.

Gallerie der Uffizien, weltberühmtes Skulpturen- und Gemälde-Museum, aufgestellt im obersten Stockwerke des unter Cosmo I. durch Giorgio Vasari erbauten *Palazzo degli Uffizj*. Im ersten Vestibül stehen Erzstatuen des Mars und des Silen mit dem Bacchusknaben, sowie Büsten der Familie Medici. Im zweiten Vorsaale ein Ross, das zur Niobidengruppe gehören soll; zwei quadratische Votivsäulen mit den Köpfen der Kybele und des Zeus; Statuen der Kaiser Augustus, Trajan und Hadrian; ein Eber, zwei Wolfsdoggen etc. Im ersten Korridore eine Sammlung von Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, ferner Statuen des Apollo, des Hermes, der Kirke, der Leda und der Urania, Sarkofage etc. Sodann Gemälde von Simone di Martino (eine mit zarter und tiefer Empfindung gemalte Verkündung Mariens, bezeichnet mit dem Datum 1333 und dem Namen des Meisters, woneben noch Lippo Memmi, ein Verwandter des Simone, als Mitarbeiter genannt ist), Pietro di Lorenzo detto Lorenzetti (Altarbild aus dem J. 1340: eine Madonna mit Engeln zu ihren Seiten, grossartig strenge Gestalten mit schönen sinnigen Gesichtern), Fiesole (Madonna mit Heiligen), Botticelli (die von Engeln gekrönte Madonna, ein vornehmlich in den Köpfen ausserordentlich anziehendes Bild), Signorelli (Maria mit dem Kinde, in der Ferne einige nackte Hirten, eins der ausgezeichnetsten Tafelbilder dieses Meisters), Pier di Cosimo (mehre kleinere Tafeln, welche die Perseusfabel in fantastischer Weise veranschaulichen) etc. Im zweiten Korridore die Antiken: Amor, Bacchos und Ampelos, ein Merkur, eine Bacchantin, ein runder Altar, Amor und Psyche, eine Anadyomene, eine Pallas, das Fussgestell eines dem Kriegsgotte geweihten Kandelabers, ein Ganymed (ergänzt von *Cellini*); derselbe mit dem Adler, ein Fauntorso und eine Venus mit dem Diadem, woran noch Reste von Gold und Purpurfarbe bemerklich sind. Im dritten Korridore (dessen Deckengemälde die Bildnisse berühmter Florentiner aus der Periode der sogen. Restauration der Wissenschaften und Künste enthalten) finden sich folgende Antiken: zwei Statuen des Marsyas (die eine durch *Donatello*, die andre durch *Verrocchio* ergänzt), Thetis auf einem Seestiere, eine Hygieia, ein Diskuswerfer, eine Pallas „aeginetischen Styles", ein Hermes, ein Apollon, ein Asklepios und ein Marc Aurel; Büsten des Julius Cäsar, des Marcus Agrippa, der Julia (Tochter Augusts), des Caligula, des Knaben Nero, des Otho, des Titus, der Titustochter Julia, des Vespasian, der Plotina, des Hadrian, des frommen Antonin, der ältern Faustina, des Annius Verus, des Marc Aurel, des Commodus, des Sextus Severus, des Caracalla und des Geta. Ferner neuere Bildwerke, z. B. der Bacchus und ein unvollendeter Apollo von Michelangelo, der Täufer von Donatello und ein Bacchus von A. Sansovino. (Dabei eine Nachbildung der Laokoongruppe, von Bandinelli.) Gang mit Bildwerken des 15. Jahrh., darunter sechs Basreliefs von Ben. da Rovezzano, welche das Leben des heil. Gualbertus betreffen; sechs Basreliefs mit singenden Knaben etc. von Luca della Robbia (früher an der Orgel des Florenzer Domes); zwei unvollendete Reliefs mit der Befreiung und Kreuzigung Petri, von dems. Meister; für Basreliefs von Donatello (welche für den Flor. Dom bestimmt waren); Tanz der dreissig Genien; die heil. Familie, unvollendetes Relief von Michelangelo; kindanbetende Maria, Relief von Ant. Rossellino; Büste des Pietro de' Medici von Mino da Fiesole; Büste des Macchiavelli aus dem J. 1495; ein St. Johannes von Michelozzo und ein Basrelief von Verrocchio. Hieran schliesst sich ein Saal mit etruskischen Alterthümern (Sarkofagen, Bronzen, Terracotten etc.). Kabinet der neuern Bronzen; darin ein Merkur von Giambologna, das Modell zum Sabinerraube und sechs Götterstatuetten von dems. Meister; über der Thür zum zweiten Kabinet Cosmo I.

und zwei Perseusmodelle von Cellini; das Opfer Abrams von Ghiberti; ein Kind von Donatello und eine anziehende, wiewol etwas trockene Davidstatue von Verrocchio. Kabinet der antiken Bronzen in vierzehn Glasschränken. Im 1. Schranke Apis, Juno (mit etruskischen Schriftzeichen), Jupiter, Minerva, Neptun, Pluto, Saturn (Kopf) etc. Im 2. Schranke eine Amazone, ein Hermafrodit, ein Mars une mehre Venusinnen. Im 3. Schranke Bacchanten, Bacchus, Faun (Flötenbläser), ein Genius, der dem Bacchus Ambrosia reicht, ein Herkules und die herkulischen Prüfungen. Im 4. Schranke Fortuna, Victoria und Genienfiguren, ferner Horus, Isis und Serapis. Im 5. Schr. etruskisches Götzenvolk. Im 6. Schr. Bildnisse und Statuettenbruchstücke. Im 7. Schr. Thiere, wirkliche und fabelhafte; ein röm. Adler, den die 24. Legion geführt hat; ein Manipulus etc. Im 8. Schr. Opfergeräthe, Altäre und Dreifüsse, ein Sistrum, eine Mauerkrone etc. Im 9. Schr. Kandelaber und Lampen. Im 10. Schr. Waffen, Ringe und andrer Schmuck. Im 11. Schr. Inschriften auf Bronze, Maase und Gewichte. (Hier sind auch manche Fremdartigkeiten zugesellt, z. B. mittelalterliche Niellen, darunter das durch den Streit über die ersten Drucksticbe berühmte Marienkrönungsniello von Tommaso Finiguerra aus dem J. 1452.) Im 12. und 13. Schr. Küchen- und Silbergeräth, bezeichnet mit *Flavius Ardaburius*, der im J. Roms 432 Konsul war. Im 14. Schr. „kristliche Alterthümer.“ Immitten dieses Bronzekabinets sind aufgestellt: ein Redner mit etruskischen Schriftzeichen, ein Genius oder Bacchus archaischen Styls (bei Pesaro gefunden), eine Pallas (bei Arrezzo gef.), Büsten hellenischer Arbeit und ein Rosskopf. Kabinet der gebrannten Vasen, meistentheils aus toskanischen Fundorten, geringerntheils aus Griechenland. (Hier die erst neuerdings bei Chiusi aufgefundene Prachtvase vom Töpfer Ergotimos und Maler Klitias. Vergl. den Art. *Chiusi*.) Saal der Niobe mit der berühmten antiken Marmorgruppe: Niobe und ihre Kinder, mit welcher das schöne Heidenthum selbst in seiner höchsten Blüte und im Momente seines Unterganges als versteinerte Ballade vor uns steht. Immitten der heiligen Stille dieser göttlichen Marmorbilder, in denen der schöne Tod in allen Nüancen, der Tod der hellenischen Welt der Schönheit verkörpert erscheint, wird hier der Blick des Betrachters leider beunruhigt durch die grossen vlaemischen Farbenstücke, welche die Wände bedecken. Solche Störenfriede sind zwei grosse flüchtige Dekorationsbilder von Rubens: Heinrich IV. in der Schlacht von Ivry und dessen Einzug in Paris, eine Eberjagd von Snyders, ein Glücksritter und eine Marie mit Heiligen von Honthorst. Im *Kabinet des Baroccio* Gemälde von Albani (Kristkind mit Engeln), Crist. Allori (Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours), Baroccio (die grosse, tüchtig gemalte Madonna als Fürbitterin der Armen), Bronzino (Kreuzabnahme), Caravaggio (Kristus im Tempel), Dolce (eine Magdalena und Ludwig von Toulouse), van Dyck (Maria von Schottland), Franc. Francia (sehr bemerkenswerthes Bildniss des Vangelista Scappi), Cos. Gamberucci (die Lahmenheilung durch St. Peter), B. Luini (heil. Familie), Mantegna (Herzogin Elisabeth von Mantua), Pourbus (der Bildhauer Francheville), Reni (eine Scene aus dem Ariosto), Rubens (ein Bacchanal und ein Bildniss der ersten Frau des Meisters), Sassoferrato (Madonna), Sodona (Gefangennehmung des Heilands), Sustermans (sehr vorzügliches Bildniss des Galilei), Velasquez (das höchst ausgezeichnete lebensgrosse Reiterbildniss Don Filipps IV., über ihm Genien und Kriegsgöttinnen, hinter ihm der Helmträger). In dems. Kabinet vier Tafeln von florentinischer Musivarbeit; die achteckige in der Mitte, aus Achaten, Onyxen, Topasen, Lapislazuli und andern edlen Hartsteinen zusammengesetzt, ist das Werk von 22 Künstlern und hat 25 Jahre Arbeit und 40,000 Zecchinen gekostet. *Kabinet der griech. und latein. Inschriften* mit einem antiken Altar (gen. die Pompa Isiaca), einer Reliefdarstellung der Elemente, mehren antiken Büsten (Anakreon, Demosthenes, Karneades, Platon und Solon, ferner Scipio, Cicero und der Triumvir Antonius), und zwei Arbeiten von Michelangelo (die Büste des Brutus und ein Satyrkopf, der letzte als Leistung des 15jährigen M. merkwürdig). *Kabinet des Hermafroditen* mit der liegenden Statue desselben und einigen schätzbaren Statuenresten. Ein kolossaler Junokopf, ein junger schlangenwürgender Herkules und die von einem der besten hellenischen Meister lysippischer Zeit herrührende Büste des sterbenden Alexander. *Kabinet der ägyptischen Alterthümer* mit Mumien von Menschen und Thieren, mit Götterbildern, Vasen, Papyrusrollen etc., welche Gegenstände alle durch Rossellini, den Reisegefährten Champollions, hiehergekommen sind. *Kabinet der Bildnisse berühmter Künstler*. Diese Bildnisse (meist Selbstporträts) vergegenwärtigen uns Albani, Sof. Anguissola, Battoni, Canova, die Caracci, Cavedone, Domenichino, Dürer, van Dyck, Giorgione, Guercino, Holbein, Ang. Kaufmann, Lebrun, Lionardo, Masaccio, Mengs, Qu. Messys (der Meister mit seiner ersten ausgezeichnet hübschen Frau,

wunderbar anziehende Bildnisse von treufleissigster Ausführung), Michelangelo, Morto da Feltre, Overbeck, Giul. Pippi, Raffael, Rembrandt, Reni, Reynolds, Sarto, Tintoretto (mit seiner Tochter Marinetta), Tizian, Vasari, Velasquez, Veronese etc. In dems. Kabinet steht der griechische Marmorkrater, der unter dem Namen der *mediceischen Vase mit dem Ifigenienopfer* berühmt ist. [Das Bildwerk dieser Vase bezieht sich nicht auf die Ifigenia; vielmehr erkennt man hier die Seherin Manto, welche zu dem auf der Agora Thebens befindlichen Bilde der Jungfrauenbeschützerin Artemis geflüchtet ist im Moment, wo die siegreichen sieben Epigonen sie als Kriegsgefangene entführen wollen, um sie nach Delfi dem Apoll als Weihgeschenk zu senden. Der Manto zunächst steht rechts Alkmäon, dem sie den Amfilochos und die Tisifone gebar; neben diesem Adrast, der zu dem neuen Zuge gegen Theben aufgereizt hatte; links der Manto zunächst Diomedes. Da Aegialeus im Kampfe geblieben, so nimmt sein Vater Adrast schicklich hier dessen Stelle ein.] — *Kabinet der venezianischen Schule,* mit Werken von Jac. Bassano (des Meisters Familie nebst Tizian etc., und zwei Hunde), Giov. Bellini (Kristus), Bonifazio (Abendmahl), Bordone (Bildnisse), Giorgione (ein Maltheser), Moretto (Venus und Adonis), G. B. Moroni (Bildniss eines Alten, ferner ein Porträt in spanischer Tracht und die Pantera), Palma vecchio (ein Mathematiker), Pordenone (Bildnisse und die Bekehrung Pauli), Tintoretto (Hochzeit zu Kana, Bildnisse Sansovino's und des Admirals Veinerio), Tizian (eine heil. Familie, Madonna mit Heiligen, darunter St. Anton; Mad. mit St. Katharinen, welche dem Kind eine Orange anbietet; die sogen. Flora mit nackter Brust und freiwallendem Goldhaar, dieselbe schöne Person, welche in der göttergleichen sogen *Maîtresse de Titien* im Louvre dargestellt ist; Franz v. Urbino nebst Gemahlin; Giovanni de' Medici, Vater des Cosmo primo, und Sansovino), Veronese (Kreuzigung). — *Kabinet der Gemmen* mit Säulen von morgenländischem Alabaster und *verde antico,* mit altflorentinischen Musivarbeiten und der kostbarsten Sammlung geschnittener Steine. Hier auch mehre Arbeiten von Cellini, Basreliefs in Gold von Giambologna und das Meisterwerk des Valerio Belli von Vicenza: ein für Clemens VII. gefertigtes Kästchen, das aus einer grossen Anzahl von Kristallplättchen zusammengesetzt ist, auf welchen durch edle Grossheit des Styles und durch gediegene plastische Behandlung höchst ausgezeichnete Scenen aus der Heilandsgeschichte eingeschliffen sind. — *Kabinet der französ. Schule* mit Werken von Bourdon (Ruhe in Aegypten) Bourguignon (zwei Schlachtbilder), Champaigne (Mannsbildniss), Largillière (Rousseau), Gasp. Poussin (Landschaft), Nic. Poussin (Venus mit Adonis, und Theseus im Moment, als er das väterliche Schwert findet), Fabon Xavino (Alfieri mit der Gräfin Albani). Immitten dieses Kabinets ist die Dornzieherin aufgestellt (eine Venus, welche den Dorn, in den sie beim Spielen mit Rosen getreten, sich aus dem Fusse zieht). — *Kabinet der Ober- und Niederdeutschen,* mit Werken von Hans Memling (reizvolle Maria auf dem Throne zwischen zwei Engeln mit Geige und Harfe, deren einer dem Kind einen Apfel reicht, und ein treffliches Doppelbildniss, was auch als St. Benedikt und ein Donator angesehn wird, mit Aussicht ins Freie, aus dem J. 1487), Justus van Gent (Brustbild einer weinenden und händefaltenden Heiligen mit weissem Schleier, von ergreifendem Ausdrucke, und eine Abnahme des Gekreuzigten aus des Meisters späterer Zeit, vergl. Waagen in Nr. 47 des Kunstblattes 1847, wo die Vermuthung geäussert wird, dass diese beiden Bilder zu den Kunstwerken gehört haben mögen, welche den Grossherzögen von Toskana durch die Erbschaft von Urbino zugefallen sind), Albrecht Dürer (der lebenswahre karaktervolle Kopf eines schwarzbemützten Alten, den man für Dürers Vater hält; die kräftig modellirten und energisch karakterisirten Köpfe der Apostel Filipp und Jakob aus dem J. 1516, vom Kaiser Ferdinand III. um 1650 an den toskan. Grossherzog geschenkt; sodann das sehr vorzüglich modellirte und gemalte Brustbild der Maria mit dem Kinde aus dem J. 1526, wo das Kind Blümchen hält, die herb jungfräuliche, fast verdriessliche Madonna aber eine Birne in der Hand hat), Lukas v. Leyden (ein fast lebensgrosses Eccehomo, gemein in den Formen, dagegen gelungen im tiefen Leidensausdrucke und kräftig im Farbentone), Hans Schäuffelin (acht tüchtige und sorgfältige Bilder aus der Apostelgeschichte), Kranach d. Ae. (Lutherbildniss), Holbein d. Jü. (das kostbare, unübertrefflich gemalte Bildniss des Richard Southwell aus dem J. 1528 und ein Porträt des Thomas Morus), Pieter Neefs d. Ae. (Inneransichten einer Kirche und eines Gefängnisses, letztes staffirt mit dem sterbenden Seneca), Rubens (Venus und Adonis), Abraham Mignon (Fruchtstück) und Balth. Denner (Mannsbildniss). Von den obgenannten Bildern aus altdeutscher und altniederländischer Schule mag das eine oder andre sich noch in der Tribuna der Uffizien befinden. Nun folgt ein apartes *Kabinet der Holländer,* mit Werken von

Gerh. Dow (eine Alte und ein Schulmeister), Frans Mieris (mehre Bilder, darunter der Alte, der einem Mädchen seine Börse anbietet, gestochen durch Jacques Lavalée), Adr. Ostade (der Mann mit der Laterne), Rembrandt (Bauernfamilie), Ruisdaal (Sturmlandschaft), Jan Steen (Bauern am Tische), Adrian van de Velde (das salomonische Urtel). — *Kabinet der Italiäner*, mit Bildern von Albani (ruhende Venus und eine Europa), Caravaggio (Medusenhaupt), Cignani (Madonna), Dosso Dossi (Kindermord), Garofalo (Verkündung), Guercino (Landschaft mit Sängern), Massari (heil. Fam.), Palma vecchio (Abendmahl), Salv. Rosa (Felsenlandschaft), Schidone (heil. Fam.), Tizian (heil. Familie und der Heiland beim Farisäer) etc.

Tribuna der Uffiziengallerie, ein achteckiger Raum, in welchen das Licht von oben herabfällt. Dies Heiligthum der Kunst, dessen Fussboden die kostbarsten Marmors schmücken, während die Decke im matten Schimmer der Perlmutter erglänzt, umschliesst die erlesensten Werke antiker Plastik und moderner Malerei. Hier umgeben uns im Kreise die Afrodite des Kleomenes [die sogen. mediceische Venus], der Apollino des Praxiteles, der tanzende Faun (eigentlich ein Trunkener, den Michelangelo's ergänzende Hand zum t. F. gemacht hat), die Gruppe der Ringer und der sein Sichelmesser wetzende Sklave, der Schleifer genannt, — lauter unzweifelhafte Werke hellenischer Kunst aus ihrer blühenden Zeit, — während von den Wänden herab Perugino und Raffael, Correggio und Michelangelo, Tizian und Paul Veronese, Fra Bartolommeo und Giulio Pippi mit andern Meistern vereint auf uns niederschaun. Freilich wird das Auge durch eine solche Zusammenstellung von Werken der Plastik und der Malerei beunruhigt; beeinträchtigt wird vornehmlich der Genuss und die Wirkung der plastischen Werke. Selbst die marmorne Holdseligkeit der mediceischen Liebgöttin kann nicht aufkommen gegen die Farbenmagie von Tizians lebenschwellenden Göttergestalten, zu welchen das Auge unwillkürlich vergleichend sich erhebt. — Wir zählen die Meister, die hier durch Gemälde von hoher, höhrer und höchster Vorzüglichkeit vertreten sind, in alfabetischer Namenfolge auf. Von Baroccio sehen wir den Francesco I. da Urbino, von Fra Bartolommeo den Hiob und Jesajas, von Annibal Caracci ein Bacchanal, von Correggio die Enthauptung des Täufers, die Madonna im Begriff das göttliche Kind anzubeten, und die Ruhe auf der Flucht, wo Josef dem Kristkind einen Palmzweig abbricht und der heil. Franziskus anbetend zur Seite kniet; von Domenichino den Kardinal Agucchia, von Dürer die höchst sauber vollendete Anbetung der Könige aus dem J. 1509 [wenn die letzte Ziffer richtig gelesen ist]; von van Dyck das Bildniss Johanns von Montfort und das berühmte Reiterbild Karls V., wo ein Adler über dem Haupte des Kaisers schwebt, während hinten auf stürmischer See in der Dämmerung ein Schiff treibt; von Guercino den schlafenden Endymion, bekannt durch J. Massards Stich, und eine Sibylle; von Lanfranco den heil. Petrus; von Luini das zarte Bild der Herodias, welche das Täuferhaupt empfängt, ein lange als Lionardo angesehenes Werk; von Mantegna ein von eigenthümlich feinem Studium zeugendes, ungemein sauber ausgeführtes Altarwerkchen, dessen Mitteltafel die anbetenden Könige schildert, während die Flügel die Beschneidung und die Himmelfahrt Kristi vorstellen; von Michelangelo das mit Temperafarben gemalte Rundbild der heil. Familie, wo die knieende Maria das Gottkind vom Schoose des hinter ihr sitzenden Josef hebt, mit fünf nackten Mannsgestalten im Hintergrunde, ein nicht eben anziehendes Werk aus der Frühzeit des Meisters, aber merkwürdig als dessen wol einziges geschichtlich beglaubigtes Staffeleibild; von Parmeggianino die heil. Familie mit dem Jesajas und der Magdalena; von Perugino eine Madonna, Johannes und Sebastian; von Seb. del Piombo das gewöhnlich auf Raffaels Namen lautende und als eine Fornarina ausgegebne, aus dem J. 1512 datirende Brustbild einer schönen Weiblichkeit, welche einen grün emaillirten Goldkranz im Haare hat und mit der Rechten den Pelzbesatz ihres Mantels hält [laut Misserini die berühmte *Vittoria Colonna, Marchesana da Pescara,* welche Michelangelo's Freundin war und hier wahrscheinlich nach dessen Zeichnung und Angaben von Piombo gemalt ist, welches letztern Hand sich durch die der venezianischen Technik verwandte Malerei kundgibt]. Von Giulio Pippi eine Madonna. Von Raffael eine heil. Familie, nämlich die durch Morghens Stich bekannte *Madonna del cardellino,* sogenannt nach dem Distelfinken oder Hänfling, der dem Kristkinde vom kleinen Johannes gereicht wird. Dem Raffael beizulegende Werke: Johannes Baptista als begeisterter Jüngling vor einer Felshöhle [das schönste und darum wol ächteste Exemplar der vielen Johannesjünglinge, welche sich als raffaelische in den verschiedensten Gallerien anbieten], das herrliche Frauenbildniss, welches lange irrig als Maddalena Doni gegolten hat, und das Bildniss des Papstes Julius II. in rothem

Kleide [vortreffliche Wiederholung des berühmten um 1512 gemalten Juliusporträts, welches im Pittipalaste hängt und den greisen Papst in violettem Oberkleide und langem weissen Gewande dasitzend zeigt]. Von Guido Reni eine Madonna. Von Daniel Ricciarelli die vielgerühmte Darstellung des Kindermords mit mehr denn 70 Figuren, ein kalt lassendes, in der Composition allzu berechnetes Bild. Von Rubens der Herkules am Scheidewege. Von Andrea del Sarto das Hauptwerk: die sogen. *Madonna di San Francesco,* jene Maria, deren Kind auf einem Altärchen steht und von zwei Engelknaben gehalten wird, mit St. Franz und dem Evang. Johannes zu den Seiten. Vom Modeneser Schidone eine heil. Familie. Von Spagnoletto ein heil. Hieronymus. Von Tizian zwei herrliche Venusbilder, in welchen die von aller Jenseitigkeit freigewordene Kunst den höchsten Triumf des leiblich schönen Daseins feiert. Ferner ist hier ein Tizianisches Bildniss des Prälaten Beccatelli. Von Veronese eine heil. Fam. mit St. Katharinen.

Hieran schliesst sich das *Kabinet der Florentiner*. Es empfehlen sich hier: Mariotto Albertinelli mit der Heimsuchung (dem schönsten Bilde dieses Meisters), Fra Bartolommeo mit den beiden miniaturartig gemalten, in jedem Betracht überaus schönen Täfelchen der Geburt und Beschneidung, und einer Thronmarie nebst Heiligen; Sandro Botticelli mit einer sehr sauber gemalten aber manieristischen Allegorie der Verleumdung (nach Lukians Erzählung vom Verleumdungsbilde des Apelles); Angiolo Bronzino mit einer sorgsam gemalten und nicht allzu manierirten, aber kalten Höllenfahrt Kristi; Cigoli mit der Steinigung Steffans, gestochen durch Ferd. Gregori; Fiesole mit mehren höchst anmuthigen Täfelchen (darunter eine sehr zierliche Marienkrönung) und dem grossen Tabernakel von 1433, dessen Flügel auf den äussern und innern Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grossartige Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist; Filippino mit einer an naiven Zügen überaus reichen Kindanbetung der Könige und Hirten, wo Bildnisse der Mediceer angebracht sind; Domenico und Ridolfo Ghirlandajo, Erster mit einer Anb. d. Könige (Rundbild vom J. 1487) und einer Thronmarie nebst Heiligen, Letzter mit zwei ungemein schön gemalten und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes würdigen Darstellungen aus der Zenobiusgeschichte (der Heilige einen todten Knaben zum Leben erweckend und die Hinüberführung der Zenobiusleiche in den Dom von Florenz); Lionardo mit einer schönen und reichen Anbetung der Könige (welche aus seiner Florentiner Periode herrührt und nur als Karton zu betrachten ist) und einem Medusenkopfe, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt (ein solches Graunbild wird kunstgeschichtlich als Jugendwerk Lionardo's erwähnt, doch wird das hier befindliche Exemplar nicht für das Urbild, sondern für eine Kopie gehalten, die allerdings sehr trefflich ist); Ant. Pollajuolo mit zwei verschiedenen Kämpfen des Herkules (welche des Meisters ängstliches Bestreben zeigen, die Formen anatomisch richtig darzustellen) und drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen (welches Bild sich bei aller Strenge doch durch eine eigene schlichte Würde und durch kräftig leuchtende Farbe auszeichnet); endlich der ausgezeichnete Sartist Pontormo mit einer Schilderung aus der Josefgeschichte: Josef, der seinen Vater dem Farao vorstellt.

Uebrigens enthalten die Uffizien noch eine höchst beachtenswerthe *Sammlung von Handzeichnungen aus älterer und jüngerer Zeit,* darunter Blätter von Perugino, Raffael etc. Auch befindet sich hier eine *Sammlung von Münzen, Kameen und Gemmen.*

Gallerie zu Frankfurt am M., Städelsches Museum, s. im Art. über die Stadt.

Gallerie Franz' I., s. im Art. über diesen König.

Gallerie zu Genua, s. im Art. über die Stadt.

Gallerie zu Gotha, s. den Stadtartikel.

Gallerie Grosvenor im Besitze des Marquis von Westminster. s. unter *London.*

Gallerie im Haag, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Hamptoncourt bei London, s. den Ortsartikel.

Gallerie Hellborn zu Berlin, mit schätzbaren Werken von Jakob Becker (der heimkehrende Krieger und der Abschied des Rekruten), Ed. de Biéfve (der Friede von Cambrai), L. Elsholz (Mittagruhe bei der Aernte), Rud. Jordan (Lootsenprüfung), H. Rustige (Scene aus dem Tyroler Befreiungskampfe), C. Schulz oder „Jagd-Schulze" (Ausritt zur Hetze), Achenbach, Krause, Lessing, Poittevin und Schelfhout.

Gallerie Hemmerlein zu Bamberg, jetzt städtische Sammlung, s. unter *Bamberg.*

Gallerie Hirscher zu Freiburg im Breisgau. Die Sammlung des Domherrn von

Hirscher enthält treffliche Werke von Hauptmeistern der schwäbischen Schule, Bilder von verschiednen, zum Theil sehr interessanten schwäbischen Lokalmeistern, sowie einige Werke von Meistern der fränkischen, niederländischen und italischen Schule. Man findet hier drei Tafeln von Barthel Zeitblom: 1) zwei in weissbläulichen Gewändern erscheinende Engel, welche das Schweisstuch mit dem überlebensgrossen Antlitz Kristi halten, kostbarer Theil desselben Altars vom J. 1473, wozu die vier Heiligen in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart gehören; 2) die h. Anna mit Marien und dem Kinde auf dem Schoose; 3) der h. Petrus. (Die beiden ersten sind höchst ausgezeichnete Werke, leider ist das zweite jedoch nur noch ein Bruchstück zu nennen.) Von Hans Burgkmair die Beweinung des Frohnleichnams, dabei ein lebhafter Ritter und der heil. Siegmund mit dem Schwerte. Von Holbein dem Jü. zwei Altarflügel, welche in vier Abtheilungen Vorgänge aus dem Marienleben vergegenwärtigen; vier Bilder mit je zwei Heiligen; Magdalena und der Evang. Johannes, Laurentius und Katharina, Kaiser Heinrich II. und die thüringische Elisabeth, Vitus und Margaretha; endlich der h. Norbert, welcher die Norbertine der h. Agnes als Schützling zuführt. Lauter Arbeiten aus der frühern Zeit Holbeins und Kunstwerke von vorzüglichem Werthe, zumal die vier Heiligenpaare, die noch auf Goldgrund gemalt sind. Von Martin Schaffner: 1) die Heiligen Magdalena, Margaretha, Agatha, Apollonia, Scholastika mit der Taube und Notburga auf einer Wiese in stiller heiterer Zufriedenheit zusammensitzend, höchst anziehende Bildungen dieses durch sein Schönheitsgefühl ausgezeichneten Meisters (Tafel aus dem Kloster Bebenhausen bei Tübingen); 2) die Enthauptung der heil. Katharina, in der frühern derb realistischen Weise des Meisters. Von Kristof Amberger ein Bildniss Karls V. (bez. *Aet. XXXI.* und mit dem Datum 1531), aus dem Familiengute der Sickinger stammend. — Zwei Bildchen aus dem Kloster Tennenbach im Breisgau, etwa um 1450 geschaffen. — Eine aus dem Kloster Schussenrieth bei Buchau stammende Marienbestattung, welche einen sehr eigenthümlichen Meister von derb realistischer Richtung verräth. Petrus verrichtet hier bei der Sterbenden förmlich das Amt als Priester; drei Juden stürzen bei Berührung der heil. Bahre nieder. Etwa um 1470 gemalt. — Zwei Flügel mit zwei weiblichen und zwei männlichen Heiligen, welche etwas Grossartiges im Entwurf haben, doch ziemlich derb in der Ausführung sind, aus dem Kloster Unlingen bei Riedlingen stammend und um 1480 entstanden. — Krönung und Tod Mariens, aus der Villinger Kirche. Das zweite dieser wol kurz vor Ablauf des 15. Jahrh. gemalten Bilder ist eine geschickte Nachahmung des schönen Schongauerschen Stichbildes. — Eine sehr reich zusammengestellte Kreuzigung aus der Sigmaringer Gegend, in den Hauptmotiven an einen Dürerschen Holzschnitt, in der warmen Färbung aber an Zeitblom erinnernd. — Zwei eigenthümlich und schön gedachte, dazu meisterlich gemalte Bilder: die Entkleidung Kristi vor der Kreuzigung, wobei die Mutter das Lendentuch hält, und Kristus am Kreuze mit Maria und Johannes. Beide in Beseelung und Geschmack dem Holbein nahverwandt, in der Modellirung und Farbenstimmung aber mehr an Baldung Grün erinnernd. — Ein reiches und fleissiges Bildchen der Kreuzigung, ganz in der Kunstweise Michel Wolgemuts. — Eine Kreuzigung von Schäuffelin aus dem J. 1517. — Von Barthel Beham: die Heiligen Krispinian, Agnes, Paulus, Katharina und Krispin, in Dürerscher Weise und von feiner Durchbildung. (Diese noch goldgrundigen Bilder entstammen der Herrschaft Zimmern.) Sodann von Dems. eine Geisselung Kristi, übertrieben motivirt und derb gemalt. — Von einem unbekannten, aber sehr guten fränkischen Meister eine Darstellung im Tempel (aus dem Kloster Schönthal bei Berlichingen an der Jaxt). — Von einem geschickten deutschen Meister, bei dem sich durchweg Eyckscher Einfluss zeigt, eine Marie mit dem Kinde. — Bruchstück einer Heilandsgeburt: anbetende Maria, von einem Altniederländer, vielleicht Memling, an den die Feinheit des geistigen Gehalts und der Durchführung gemahnt. — Ein sehr werthvolles Eccehomo aus Qu. Messys Schule. — Die Trauer um den Frohnleichnam, Bild aus der frühern besten Zeit des Herri de Bles. — Eine heil. Familie vom Sartisten Dom. Puligo und eine andre von Cam. Procaccini. — Endlich enthält die Hirschersche Samml. auch verschiedne bemalte Schnitzwerke von Werth. Ausgezeichnet darunter ist eine Maria des Erbarmens. Vergl. Prof. Waagens Bericht in Nr. 60 des Stuttgarter Kunstblattes 1848.

Gallerie zu Holkham, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Karlsruhe, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Kensington bei London, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Köln, Museum Walraffianum, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Kopenhagen, s. den Stadtartikel.

Gallerie des Lateran zu Rom. Die Gemäldesammlung im Lateranpalaste, ge-

wissermaasen eine ganz neue Stiftung, enthält Werke von Filippo Lippi (ein grosses Triptychon mit der Krönung der h. Jungfrau im Mittelbilde, überaus schön und vortrefflich erhalten, neuerdings im Toskanischen erworben und nun ein doppelter Schatz für Rom, wo kein andres Werk von diesem seltenen Meister vorhanden ist), Niccolò Alunno (ein nicht minder werthvolles grosses Altarwerk vom J. 1464, ebenfalls mit der Marienkrönung, dabei in 13 Haupt- und 57 Nebenabtheilungen eine Menge Heilige und Engel und über allen der Erlöser am Kreuze), Carlo Crivelli (Madonna aus dem J. 1482), Cesare da Sesto (eine Heilandstaufe, die indess den Ruhm dieses Lionardisten nicht vermehrt), Marco Palmezzano (Madonna mit Heiligen vom J. 1537), Giulio Romano (St. Steffan, Karton), Paul Bril (Landschaft), M. A. da Caravaggio, Lawrence (Bildniss Georgs IV. von England, welcher dem Papste Pius VII. die Gypsabgüsse von den Parthenonskulpturen schenkte, die man ebenfalls im Lateran sieht) u. a. M.

Gallerie zu Leight-Court bei Bristol, s. den Ortsartikel.

Gallerie Leuchtenberg, s. *München.*

Gallerie Liechtenstein, s. *Wien.*

Gallerie zu Liverpool, s. den Stadtartikel.

Gallerien zu London: Nationalgallerie, Bridgewater-Gall. (auch Staffordgallerie genannt), Grosvenor-Gall., Wellington-Gall., Sammlung der Akademie und die Sammlungen Georgs IV., des Lords Ashburton, der Herzöge von Devonshire und Northumberland, des Sir Robert Peel, des Dichters Samuel Rogers, des Mr. Edward Solly, der Herzöge von Sutherland und Sussex, der Gebr. Woodburn und andrer Herren, s. im Art. *London.*

Gallerie des Louvre, s. *Paris.*

Gallerie zu Lyon, städtisches Museum, s. den Stadtartikel.

Gallerien zu Madrid: Museo nacional und Museo del Rey, s. den Art. *Madrid.*

Gallerien zu Mailand: Gall. der Brera und der Ambrosiana, Sammlungen beim Duca Litta etc., s. *Mailand.* (Die herrliche Sammlung des Duca Melzi ist leider der Versteigerung verfallen.)

Gallerie zu Mainz, s. den Stadtartikel.

Gallerien zu München: Staatsgall. der Gemälde (Pinakothek), Staatsgall. der Skulpturen (Glyptothek), Leuchtenbergsche Gall. und viele Privatsammlungen, s. im Art. *München.*

Gallerie zu Münster in Westfalen, Provinzialmuseum, s. *Münster.*

Gallerie zu Neapel, *Galeria degli Studj* (*Museo Borbonico*), zu welcher auch die Sammlung des Prinzen von Salerno gesellt ist; s. den Stadtartikel.

Gallerien zu Nürnberg: Gall. auf der Burg, Gall. der Moritzkapelle und städtische Gall. im Landauerbrüderhause, s. den Stadtartikel.

Gallerien zu Paris: Louvregallerie mit Inbegriff des Musée Espagnol und der Galérie Standish; Gall. des Marschalls Soult etc. etc., s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Parma, Sammlung der *Accademia delle belle arti,* s. den Stadtart.

Gallerie zu Perugia, Sammlung der Akademie, schätzbar vornehmlich durch ihre umbrischen Meister, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Petersburg, s. den Stadtartikel.

Gallerie Pitti, s. den Art. „Gallerien zu Florenz."

Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg, Besitzthum des Grafen Schönborn, s. den Ortsartikel.

Gallerien zu Prag: ständische Gall. mit 1400 Gemälden in sechzehn Sälen, und Gall. Nostiz, s. den Stadtartikel.

Gallerie Quandt, s. im Art. *Dresden,* B. III. S. 161. Zur Ergänzung des dort Berichteten sei hier bemerkt, dass sich in dieser durch ältere wie durch neuere Stücke werthvollen Sammlung vier Werke des ausgezeichneten Landschafters Ludwig Richter vorfinden. Die Ansicht von Civitella war für Schinkel, so oft dieser Grossmeister die Quandtsche Samml. besuchte, stets ein Gegenstand hoher Freude. Es steigt in diesem Bilde ein Zug von Landleuten den Felsen hinan, auf welchem die alte kleine Burg Civitella liegt, und die Karawane beschliesst eine schöne Schnitterin, die sich im Gehen flüchtig umschaut. Schinkel sagte, er könne es sich nicht anders denken, als dass aus dieser Gestalt das ganze Bild hervorgegangen sei, ein solcher Zusammenhang findet zwischen allen Theilen des Gemäldes statt, und wirklich scheint das schöne Landmädchen so das Centralgestirn des bildlichen Gedankens zu sein, dass alles Uebrige sich nur auf sie bezieht. Dies Bild und eine Ansicht von Ariccia stammen aus Richters früherer Zeit und sind bald nach seiner italischen Reise entstanden. Ein grosses Bild mit dem Schreckenstein, 1837 gemalt, ist eine Frucht der Landschaftstudien, welche Richter kurz vorher im gesegneten Böhmer-

lande gemacht hatte. Der hohe, von altem Gemäuer gekrönte Schreckenstein erhebt sein stolzes Haupt, welches noch vom Lichte der Sonne glänzt, die hinter waldige Berge hinabgesunken und den Thalbewohnern verschwunden ist. Am Fusse des schroffen Felsen breitet sich hier die Elbe wie ein stiller See aus und ein alter Schiffer fährt Menschen von höchst verschiedener Sinnesart in seinem Kahne an das jenseitige Ufer hinüber, — ein harmlos mit einem grünen Zweige im Wasser spielendes Kind, ein ländliches in stumme Seligkeit versunkenes Brautpaar, das wol kaum etwas aus dem Liedermunde des greisen Harfners vernimmt, einen nachdenklich den Gesängen des Harfners lauschenden jungen Mann und dessen Reisegefährten, welcher (anscheinend ein wandernder Künstler) zu den Ruinen mit einem Ausdruck romantischen Schmerzes über die verlorene Heldenzeit hinabblickt und den sein alle Mühseligkeit vergessendes Herz zum Ritter schlägt. Auch ist ein Mädchen im Kahne, das ruhig neben ihrem Graskorbe steht, mit grossen Augen in die Welt hineinblickt und sich um nichts kümmert, was um und neben ihr vorgeht, weil sie sich selbst und Andre noch nicht versteht. Das vierte Richtersche Werk in Quandts Samml. ist der 1840 vollendete Feierabend der Schnitter, ein schönes sinniges Bild, das Witthöft gestochen hat. S. die Nachrichten über Ludwig Richter in Nr. 60 des Stuttg. Kunstbl. 1848.

Gallerie Raczynski zu Berlin, mit ausgezeichneten Werken von Sof. Anguissola (Familienbildniss), Giov. Bellini (heil. Fam.), Bonifazio (Anb. der Könige), Bronzino (Bildniss des Cosmo de' Medici), Fr. Francia (Madonna mit dem h. Anton), Garofalo (Zeus und Io), Innocenzio da Imola (heil. Familie) und Sicciolante da Sermoneta (Kreuzabnahme). Ferner ist diese Samml. bedeutsam durch treffliche Werke aus unsrer Zeit. Man trifft hier den verwundeten Wildschützen von Jakob Becker, die Mutter von E. Daege, die Söhne Eduards von Hildebrandt, die Geisterschlacht von Kaulbach, die Schnitter von Leop. Robert, eine Winterlandschaft von Schelfhout, den fünften Sixtus als Hirtenknaben mit der Zigeunerin von Schnetz, die beiden Leonoren von Sohn und die Pilger in der Wüste von Herm. Stilke. Die Frommen dieser Zeit sind vertreten durch den Heiland in der Vorhölle von Cornelius, die Marienvermählung von Overbeck, die Herodias von Schadow und die Heimsuchung von Steinle.

Gallerie Redern in Berlin enthält Italiäner und Niederländer des 16. u. 17. Jahrh., Gemälde von Neudeutschen (z. B. von Herm. Kretschmer die Grossmutter mit ihrer Enkelin nach dem Märchen vom Rothkäppchen) und Bildwerke von Canova, Heinr. Kümmel, Kristian Rauch, Ludwig Schwanthaler (die schöne unterlebensgrosse Marmorgruppe der Ceres und Proserpina aus dem J. 1843), Emil Wolff und andern Meistern.

Gallerien zu Regensburg: 1) Sammlung des historischen Vereins mit werthvollen mittelalterlichen Skulpturen und bemerkenswerthen Gemälden von Lukas Kranach d. Ae. (ein sehr gediegenes Bild der Trauer um den Frohnleichnam), Albr. Altdorfer (ein Altar mit dem Mittelbilde der anbetenden Hirten, ein David in Erblickung der badenden Bathseba und acht Flügelbilder mit Scenen aus der Wolfgangslegende), Melchior Feselen (eine Himmelfahrt Magdalenens), Michel Ostendorfer (ein sehr merkwürdiges Altarwerk, worin die Hauptstücke, wodurch sich die evangelische von der katholischen Kirche unterscheidet, zusammengestellt sind), Sebastian Kirchmair (Kreuzabnahme aus dem J. 1590 und Kreuzigung von J. 1610), Melchior Bocksperger (ein grosses erschreckliches Bild der Befreiung der Erzväter), Rubens (eine sehr achtbare Kreuzabnahme) u. a. M. — 2) Samml. des Hrn. Kränner, darin ein Täfelchen mit höchst edler Marie in Beweinung des Frohnleichnams, von Jan van Eyck (ächt); ein Altärchen von einem Altkölner, der zu dem Meister des Marientodes in der Münchner Pinakothek in einiger Verwandtschaft steht; zwei Flügel grau in Grau den Kindermord und die Flucht nach Aegypten enthaltend, tüchtige Bilder, die in Manchem an Patenier erinnern, aber im Ganzen älter erscheinen; ein edles Eccehomo von Dürer (Pinselzeichnung in Sepia mit weissgehöhten Lichtern auf gefärbtem Papier); drei sehr schätzbare Werke von Altdorfer (eine reich und schön componirte Beweinung des Herrnleibs, eine Darstellung im Tempel und eine schöne Landschaft, letzte aus dem J. 1507); der Tod der Ursula, fleissiges Bildchen von Hans Burgkmair; die Urständ des Herrn, ächtes und gutes Bild des Hans von Kulmbach; geistreiches Bildniss eines Alten von Hans Grimmer; feines Ebenbild einer Frau mit ihrem Töchterchen aus dem J. 1540, von Joh. Mielich; Versuchung St. Antons von Hier. Bosch; ein Bildniss des Kaisers Ferdinand III. von Benjamin Block aus Lübeck; ferner Werke von Italiänern, z. B. ein sehr ächtes Bild des ausser Italien seltenen Giacomo Francia (Noli me tangere), das höchst lebendige Porträtchen eines jungen Mannes von dem ebenso seltnen Giulio Campagnola und das gediegen gemalte, sehr farben-

kräftige Bild der Hinrichtung des Täufers von Mich. da Caravaggio. — 3) Samml. des Fürsten von Thurn und Taxis, mit Werken von Bürkel (Winterlandschaft), Etzdorf (sehr grosse baumreiche Nordlandschaft), Ernst Fries (grosse poetische Ansicht von Tivoli), Wilh. Gail (zwei schöne und grosse Ansichten aus der Alhambra), Fr. Gauermann (eine vortreffliche Schilderung der Bewältigung eines Hirsches durch Bären), Maes (zwei Bilder aus dem italiänischen Volksleben), Petzl (eine sehr humoristische Erbschaftsvertheilung), Aug. Riedel (zwei sehr gelungene Scenen aus dem italischen Landleben), Karl Rottmann (schöne Ansicht der Gegend bei Pozzuoli), Moritz Rugendas (südamerikanischer Urwald in glänzender Sonnenbeleuchtung und einige mehr skizzenhaft behandelte Bilder, die sich dem Genre nähern, darunter ein Spanier, der sich Musik machen lässt und die drastische Schilderung einer Wildenverfolgung durch Spanier sich besonders auszeichnen) etc. Diese werthvolle Sammlung von Meistern unsrer Zeit übersteigt wol hundert Nummern.

Gallerien zu Rom. Ueber Gallerie Barberini, Gall. Borghese, Gall. Camuccini und Gall. des Lateran ist bereits in besondern Artikeln berichtet worden. Hinsichtlich der Sammlungen im Vatikan und Quirinal, und der Gallerien Braschi, Colonna, Corsini, Doria-Pamfili, Rospigliosi, Sciarra-Colonna, Spada etc. etc. ist auf den Art. *Rom* zu verweisen. Von der Gemäldesammlung auf dem Kapitole wird das Nöthige im Artikel: *Kapitolinische Sammlungen* berichtet.

Gallerie zu Sanssouci bei Potsdam, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Schleissheim, s. den Ortsartikel.

Gallerie Schletter, s. *Leipzig*.

Gallerien der Schweiz, s. den Art. *Schweizer Sammlungen*.

Gallerie zu Sevilla, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Siena, reiche Samml. alter Sieneser Meister in dasiger Akademie, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Sigmaringen, eine reiche Samml. von Gemälden aller Schulen, darunter vier ausgezeichnete Tafeln aus der Ulmer Schule, welche der Entwicklungszeit des edeln Martin Schaffner angehören.

Gallerie Speck zu Lützschena bei Leipzig, s. unter *Leipzig*.

Gallerie zu Strassburg, städtisches Museum für Gemälde und Skulpturen, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Stratton in Hampshire, Besitzthum des Sir Thomas Baring, s. den Ortsartikel.

Gallerie der Studj, s. *Neapel*.

Gallerien zu Stuttgart: Museum der Kunstschule, Samml. des Oberprokurators Abel (mit kostbaren Werken der schwäbischen, fränkischen und niederdeutschen Schule), Samml. des Kriegsrathes Landauer etc., s. im Stadtartikel.

Gallerie Thorwaldsen, früher zu Rom (wo sie die einzige bemerkenswerthe Sammlung neuer Gemälde war), jetzt in Kopenhagen. Hier haben beigetragen Begas (das Bildniss Thorwaldsens), Blunk (die Noafamilie im Augenblicke, wo die ausgesandte Taube das Oelblatt zurückbringt), Catel (das goldene Zeitalter, nach der Composition von *Asmus Jakob Carstens*), Cornelius (die Grablegung), Foltz (die Skizze zum Sängerfluch), Gegenbauer (König Ludwig von Baiern), Hopfgarten (die Rosen der heil. Elisabeth), Jos. Ant. Koch (Tod Guido's von Montefeltro, die Scene, welche im 27. Canto des Danteschen Inferno beschrieben ist), A. Küchler (Correggio's Tod, die Schluss-Scene des Oehlenschlägerschen Drama's), Magnus (Thorwaldsens Bildniss), Overbeck (Madonna mit dem Kinde), Richter von Koblenz (die schöne Sabinerin Fortunata), Riepenhausen (zwei kleine Bilder, welche zu einem Cyklus aus dem Leben Raffaels gehören: Bramante wie er seinen jungen Landsmann dem Papste Julius vorstellt, und Raffael wie er die Gestalt der Madonna di San Sisto im Traume sieht), Sanguinetti (des Täufers Predigt in der Wüste), W. Schadow (Kreuztragung), Horace Vernet (Thorwaldsen im Augenblicke, wo er Vernets Büste in Thon modellirt, und Kopf eines armenischen Priesters, zwei höchst vortreffliche Bilder), Agricola (Nachbild des von *Lawrence* gemalten Bildnisses des Kardinals Consalvi) etc. Ausser diesen Gemälden enthält die Sammlung mehre grossartige Compositionen von Carstens, zum Theil Urzeichnungen, zum Theil Nachzeichnungen von Koch und Thorwaldsen selbst; darunter das klassische Gastmahl der Filosofen, der Gigantensturm, Perseus nach Andromeda's Befreiung von den Aethiopen umringt, Charon, Iason, Oedipus, Theseus, Francesca und Paul, welche Danten und seinem Führer erscheinen (eine grosse reiche Scene voll der schönsten Motive), die Nacht und der Ursprung des Lichtes.

Gallerie zu Turin, eine der werthvollsten Gemäldesammlungen, grossentheils

aus dem kostbaren Erbe des Prinzen Eugen herstammend und musterhaft geordnet durch den Marchese Roberto d'Azeglio. S. das Weitere im Stadtartikel.

Gallerie der Uffizien, s. den Art. „Gallerien zu Florenz."

Gallerie Valentini im Palazzo Imperiali zu Rom. Darin Fiesolesche Bilder, grössere und kleinere, von grösster Schönheit. (Vergl. den Art. *Fiesolaner Meister*, S. 54.) Neben diesen köstlichen Werken sieht man daselbst noch eine Madonna in Gloria auf dem Halbmonde stehend, eins der wenigen Bilder mit ganzen Gestalten, die es von Sassoferrato gibt, etwas kalt und schwer in der Farbe, aber von schönem Ausdrucke und starkem Relief; ferner eine vortrefflich gemalte Grablegung mittler Grösse, welche hinsichtlich der Composition dem Baroccio, in der Ausführung dem Sassoferrato zugeschrieben wird.

Gallerien zu Venedig: reiche Gall. der Accademia delle belle arti, Gall. Manfrini etc., s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Verona mit Werken von *Turonus, Pisanello, Squarcione, Girolamo da' Libri, Gianfrancesco Carotto, Tiziano, Giolfino, dal Moro, Brusasorci* u. a. Meistern; s. Näheres im Stadtartikel.

Gallerie zu Versailles, ein nationalgeschichtliches Museum, worin der Gedanke, den Ruhm Frankreichs in Geschichtbildern und Bildnissen zu feiern, aufs Glänzendste durch die Kräfte der jungfranzösischen Kunst ins Leben getreten ist. S. das Weitere hierüber in den Artikeln *Neuere Malerei* und *Versailles*.

Gallerie Wagener zu Berlin, eine schätzbare Sammlung von Werken unsrer zeitgenössischen Kunst. Es befinden sich hier Gemälde von Emil Ebers (die durch Oldermanns Steinzeichnung bekannten Schleichhändler und St. Goar, der den Fischern am Rheine das Evangelium predigt), Louis Gallait (Egmonts letzte Stunden), Peter Hasenclever (das Lesekabinet und der Weinschmecker, beide lithogr. durch Jentzen), General Heidegger (Tempelruinen von Korinth, mit Karawane), Wilh. Heine (Verbrecher in der Kirche, Wiederholung des Bildes im Leipziger Museum), Theodor Hildebrandt (der Krieger mit seinem Kinde, gestochen durch E. Mandel, und der Räuber), Julius Hübner (der Schutzengel), Rudolf Jordan (der Heirathsantrag auf Helgoland und die heimkehrenden Lootsen), J. A. Klein (ungarisches Fuhrwerk), Lessing (Schloss am Meer), E. Magnus (Rückkehr des Piraten, lithogr. durch H. Eichens), Heinr. Mücke (die heil. Katharina, lithogr. durch Wildt), E. Pistorius (der Dorfgeiger und der Hospitalit), Karl Schorn (Kartenspieler), Konstantin Schröder (der Musikunterricht, lithogr. durch Oldermann), Adolf Schrödter (rheinisches Wirthshausleben und die Rheinweinprobe), Karl Sohn (die Lautenspielerin), Ed. Steinbrück (das Elfenbild und die badenden Kinder, letztes Gemälde lithogr. durch Wildt und Tempeltei) etc. etc.

Gallerie Wellington, s. unter *London*.

Gallerien zu Wien: die Staatsgall. im Belvedere mit über dritthalbtausend Gemälden aus allen Schulen, die grosse Sammlung der Kunstakademie, die Gallerien in den Palästen Czernin, Esterhazy, Liechtenstein und Schönborn, die Sammlung neuzeitlicher Bilder bei Hrn. v. Arthaber etc. etc. Näheres im Art. *Wien*.

Gallerie zu Wiltonhouse in Wiltshire, Besitzthum des Grafen Pembroke, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Windsor, s. den Ortsartikel.

Gallerie Zahn in Berlin, s. den Art. *Privatsammlungen*.

Galleriewerke. Die folgende Aufzählung macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern betrifft nur eine Reihe der interessantesten G.-W.

Berliner Museum. Die vorzüglichsten Gemälde desselben in Steinzeichnungen. Unternehmen des Buchhändlers M. Simion (Athenäum in Berlin). Darin findet man Io und Jupiter nach *Correggio* (lithogr. von Jentzen), den kreuztragenden Kristus nach *Solario* und die Lavinia nach *Tizian* (beide lith. von Wildt), den Lazarus nach *Rubens* (lith. von Engelmann), den heil. Antonius nach *Murillo* (lith. von Loeillot de Mars), eine Kindergruppe nach *Rubens,* die Puffspieler und Teniers mit seiner Familie nach *D. Teniers* (lith. von K. Fischer), die väterliche Ermahnung nach *Terburg* (lith. von Wild), den Prinzen von Geldern nach *Rembrandt,* die Verstossung der Hagar nach *Flinck,* einen Seesturm nach *Backhuisen* etc. — Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der kön. Museen, in treuen Abbildungen (durch optische Hilfsmittel identisch auf lithografische Platten zur Vervielfältigung übertragen vom Erfinder Hüser). Berlin 1847 ff. Bl. in Royalfolio. Der Beginn dieses verdienstlichen Unternehmens ist mit Handzeichnungen des *Albr. Dürer* gemacht, und zwar mit Bildnissen aus dessen Skizzenbuche; vergl. die Mitth. in Nr. 24 des Stuttg. Kunstblattes 1847. (Ein früheres Imitationswerk, 26 Stiche nach verschiedenen Handzeich-

nungen berühmter Meister in der Berliner Sammlung, hat man von J. C. Krüger und J. D. Laurenz.)

Bolognеser Gall. — *La Pinacoteca della Pontifica Accademia delle belle arti in Bologna, publicata da Fr. Rosaspina. Bol. presso l'Autore* 1830. Grossfolio. (72 schön gestochene Bl. von berühmten italischen Stechern, F. und G. Rosaspina, G. Tomba u. A., nebst Text.)

Dresdner Gall. Königliches Nachbildungswerk in Stichen, begonnen unter August III. Sodann zwei lithogr. Nachbildungswerke, das eine vom Steinzeichner Hanfstängl, das andre vom Buchhändler Wunder unternommen. Näheres hierüber im Art. *Dresden*, B. III. S. 130 f.

Florenzer Gallerien. — Das früheste florentinische Galleriewerk ist das vom Pittigalleriebegründer (dem 1713 verstorbenen Prinzen Ferdinando de' Medici) unter Leitung des Kupferstechers und Minoriten Giovan Antonio Lorenzini begonnene Stichwerk. Vom Frate Antonio sind darin folgende Blätter: Madonna auf Wolken, nebst Heiligen zu Füssen, nach *Franciabigio;* der meerwandelnde Petrus nach *Cigoli;* mehre Heilige vor der engelumgebenen Maria nach *C.* und *G. Veronese;* Petri Befreiung nach *Guercino;* die Erhöhung der Schlange in der Wüste nach *O. Riminaldi;* Raub der Sabinerinnen nach *V. Bassanino;* Venus im Garten nach *Cignani;* der Heiland mit den Evangelisten und eine Thronmarie nach *Fra Bartolommeo;* Madonna della Sedia (della Seggiola) nach *Raffael,* in schwarzer Manier; mehre Historien (darunter die Geschichte Josefs) nach *del Sarto;* der Tod Abels nach *Schiavone;* die Beweinung Abels nach *Tiarini;* die Vision des Filippo Neri nach *Maratti;* der junge Bacchus mit dem Kinde, das eine Vase trägt, nach *Reni;* Kleopatra nach Dems. etc. etc. — *Galérie de Florence. Tableaux, statues, basreliefs et camées de la gal. de Fl. et du palais Pitti, dessinées par Wicar et gravées sous la direction de Lacombe et Masquelier, avec les explications par Mongez l'aîné etc. Paris* 1789 bis 1821. Vier Voll. oder 50 Lief. mit 200 Blättern von vorzüglichen Stechern. In Grossfolio. — *Galeria dell Imp. e R. Accademia delle belle arti di Firenze, publicata con incisioni in rame da una società artistica ed illustrata da chiare ed intelligenti penne italiane. Firenze* 1845. An der Spitze dieses Unternehmens steht der Kupferstecher Ant. Perfetti mit seiner Schule: G. Bonaini, F. Calendi, D. Chiossone und F. Livy. Ausser einigen von diesen lieferten Zeichnungen C. Buonajuti, A. Tricca, G. Turchi, A. Frassinelli, E. Lapi etc. Schon beim ersten Blick in das Werk erkennt man, dass Zeichner und Stecher durchdrungen sind von Achtung vor den Werken, deren Abbild sie der Welt geben wollen. Eingehend in die Eigenthümlichkeit eines jeden der alten Meister und ihrer Arbeiten haben sie gewissenhafte Treue zum Hauptaugenmerk, sodass sie nicht, was so leicht geschieht, die alte Kunst auffassen in einem Spiegel der modernen, sondern sie wiedergeben wie sie ist. Ausserdem haben sie einer Weise der Ausführung sich bedient, die vor ihnen schon von deutschen Künstlern wie Amsler, Ruscheweyh, Stölzel, Thäter etc. mit Glück auf Reproduktion von Zeichnungen angewendet worden ist und die zumal bei Werken einer ältern Kunstperiode als genügend und entsprechend sich bewährt hat, jener Weise nämlich, einen reinen, fest und bestimmt bezeichneten Umriss durch leichte Schattenlagen zu verstärken, ohne auf die Mitteltinten im Licht und Reflex augenfällige Rücksicht zu nehmen. Inhalt der Blätter: das Leben Kristi in zwölf Bildern von *Giotto;* eine Grablegung aus Orsanmichele, nach Vasari's Angabe von *Taddeo Gaddi.* jedoch verwandter den Werken des *Niccolo Petri;* eine Krönung Mariens aus Sta. Felicità, Altarwerk mit mehren Heiligen in den Seitenfeldern, woran drei Meister — *Niccolo Petri, Spinello Aretino* und *Lorenzo di Niccolo* — betheiligt sind; — die Erscheinung der Madonna vor dem heil. Bernhard, anonymes Bild aus Giotto's Schule; Heilandsgeburten von *Masolino di Panicale* und *Fra Filippo Lippi;* Dreikönigsbild von *Gentile da Fabriano;* eine ganze Bilderreihe von *Fiesole;* die Marienkrönung von *Botticelli;* thronende Marie von *Signorelli;* Madonna mit Heiligen von *Dom. Ghirlandajo;* die Taufe von *Verrocchio,* welche durch Lionardo's Mitbetheiligung besonders interessirt; der Hieronymus von *Castagno;* die Heilandsgeburt von *Lorenzo di Credi;* Heilige von *A. del Sarto* etc. Fiesole hat an Buonajuti, und Sarto an F. Calendi einen trefflichen Nachzeichner gefunden. (Vergl. den ausführlichen Bericht über dies Kupferwerk, welchen Ernst Förster in Nr. 7 und 8 des Stuttgarter Kunstblattes 1846 erstattet hat.) — *Imperiale e Reale Galeria Pitti, illustrata per cura di Luigi Bardi. Firenze* 1838. Vier Bände. Bei diesem Kupferwerke ist leider von der künstlerischen Ausführung nicht viel Rühmliches zu melden, denn die mittelmässigen und selbst schlechten Blätter überzählen die guten. Wenngleich besser als dies Werk, hat auch die mit grossem Pomp angekündigte, bei Batelli zu Florenz erschienene *Galeria Uffizina* den Erwartungen nicht entsprochen, weder hinsichtlich

der Auswahl noch in Betracht der Ausführung. Zu der für das Ausland bestimmten Ausgabe hat überdies Alexandre Dumas einen grundschlechten, ebenso leichtsinnig als anmaasend geschriebenen Text geliefert. — Endlich ist ferner noch das Florenzer Zeichnungswerk anzuführen, welches schon in den J. 1766 — 74 erschienen ist: *Desegni originali d'eccellenti Pittori esistenti nella R. Galeria di Firenze, incisi in rame con imitazione, grandezza e colore ed acquarello, penna e matita, dall incisore Andrea Scacciati Fiorentino.* 100 Blätter guter Imitationen von Handzeichnungen berühmter Meister. Die meisten dieser Zeichnungsstiche sind von Scacciati, die übrigen von St. Mulinari, der das Werk nach Scacciati's Tode fortsetzte. Royalfolio. (Kommt vollständig mit dem Titel nur sehr selten vor.)

Gall. zu Gotha. Steinzeichnungen nach den vorzüglichsten Originalbildern alter und neuer Meister (*Tizian, Schidone, Ann. Caracci, Rubens, van Dyck, Jordaens, Rembrandt, Gerh. Dow, Frans van Mieris, de la Haye, Tischbein, L. Döll, J. Grund, Emil Jacobs* etc.), unternommen von dem lithogr. Institute Boecker und Comp. zu Dresden. Blätter von Karl Clauder u. A., im Formate von 31″ Höhe und 23″ Breite (chines. Papier) nebst histor. und artist. Erklärungen. Seit 1846 erscheinend. Die ersten zwei Lief. enthalten den Kristus am Brunnen zu Samaria von Caracci, das lautenspielende und singende Damenpaar von de la Haye, die Oebstlerin von Mieris, die Albanerin von Döll, den kleinen Savoyarden von Grund und die Antigone von Jacobs.

Haager Gall. — *De voornaamste Schilderijen van het Koninklyk Kabinet te 'S Gravenhage, in omtrek gegraveerd, met derzelver beschrijving (van de Directeur J. Steengracht van Oostkapelle). 'S Gravenhage, ter algemeene lands-drukkery.* 1826 — 1830. Vier Abtheil. 100 Blätter in Umrissen auf Kupfer, nach den Zeichnungen des Inspektors Heideloff gestochen durch Bemme, Huygens, Zeelander und Andre. — *Musée Royal de la Haye, lithografié. Amsterdam* 1830 — 33. Sechzig Steinzeichnungen nebst Text. Grossfol.

Leightcourter Gall. — *A Catalogue of the pictures at Leight-Court near Bristol, with etchings from the whole Collection. Executed by John Young. London* 1822. Mit 81 Stichen. Roy. 4.

Londner Gallerien. — Gall. Angerstein (nun der Nationalgallerie einverleibt). *A Catalogue of the celebrated Collection of pictures of the late John Julius Angerstein containing a finished etching of every picture by John Young. London* 1829. Engl. u. franz. Text und 42 Stiche in Royalquart. — Gall. des Buckinghampalastes. *The Royal Gallery of Pictures, being a Selection of the Cabinet Paintings in her Majesty's Private Collection at Buckingham Palace.* Von 1839 an zu London erschienen. Schön gestochne Blätter in Linienmanier und in Mezzotinto, nebst Text. Man findet darunter den Schiffsbaumeister, der im Zeichnen von seiner Frau unterbrochen wird, nach *Rembrandt* (gest. durch J. P. Quilley) und die Anbetung der Weisen nach Demselben (gest. von J. Burnet), die Katharinenvermählung nach *van Dyck* (gest. durch W. Ward), das Innre eines Bauernhauses nach *Adrian Ostade* (gest. von W. Greatbatch), Landschaft mit Thurmruine und Jagdgesellschaft nach *A. Cuyp* (gest. von W. J. Taylor), Melkerin nach *P. Potter* (gest. durch Greatbatch), die Taufe des Eunuchen durch den Apostel Filipp nach *J.* und *A. Both* (gest. durch J. W. Taylor), ein Viehstück nach *Karel du Jardin* (gest. von J. B. Allen), die Familie Teniers nach *Teniers* selbst (das *the Gardener* benannte Bild, gest. von Le Petit), Schlachtfeld nach *Wouverman* (gest. durch Allen), den Marquis of Granby und den Tod der Dido nach *Josua Reynolds* (gest. von W. S. Reynolds) etc. — Grosvenorgallerie. *A Catalogue of the pictures at Grosvenor-house, with etchings from the whole Collection. Executed by John Young. London* 1821. Mit 142 Stichen, darunter mehre auf einer Platte. Roy. 4. — Nationalgallerie. *Engravings from the Pictures of the National-Gallery. Published by Authority. London* 1831. Prachtstichwerk in Royalfolio mit engl. und franz. Texte. (Stecher: J. Burnet, G. T. Doo, E. Goodall, W. Humphrys, Le Keux, W. Miller, J. Pye, J. H. Robinson, J. Stewart etc.) — Staffordgallerie. *Engravings of the most noble the Marquess of Stafford's Collection of pictures in London, arranged according to schools and in chronol. order, with remarks on each picture. By Will. Young Ottley. The executive part order the management of P. Will. Tomkins. London* 1818. Vier Vol. in Grossfolio. Die Stiche (306 Blätter) von W. Bromley, E. Byrne, J. Byrne, W. Finden, J. Fittler, C. Heath, J. Landseer, S. Middeman, T. Milton, J. Romney, J. Scott, W. Tomkins, A. Warren, J. H. Wright und andern namhaften engl. Stechern. — *A. Catalogue of the Collection of Pictures of the most noble the Marquess of Stafford at Cleveland-House containing, an etching of every picture by John Young, Engraver in mezzo-*

tinto to his Majesty. London 1825. Zwei Vol. in Royalquart, mit 282 Stichen, deren mehre in Schwarzkunst, die übrigen in Linienmanier gearbeitet sind.

Mailänder Gall. — *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e belle Arti di Milano, publicata dall' incisore Michele Bisi ed illustrata e descritta da R. Gironi. Milano* 1806. 20. 40. Mit 248 Kupfertafeln in 62 Fascicoli in Folio.

Mantuaner Gall. — *Museo della Reale Accademia di Mantova illustrato da F. Longhena e G. Labus. Mantova* 1829—36. Drei Voll. mit 180 Stichen in 8.

Münchner Gallerien. — Kön. bairische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim; 50 Lief. mit 200 Steinzeichnungen von Piloty, Flachenecker, Strixner und Andern. Stuttgart und München 1822—30. (Bl. in Roy. Fol.) Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus der kön. Gem.-Gall. zu M. u. Schl., in Steinzeichnungen herausgeg. von Ferd. Piloty. München 1834 ff. Später unter dem Titel: Kön. bairische Pinakothek zu M. und Gem.-Gall. zu Schl. in lithogr. Abb. herausgeg. von Piloty und Löhle. München 1837. 39. 42 ff. (Wird mit Energie und Glück von den Erben der Unternehmer fortgesetzt.) — Die Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde der Gebrüder Boisserée (deren grösserer Theil in die Münchner Pinakothek aufgenommen ist, während der Rest sein Unterkommen in Nürnberg gefunden hat), in Steinzeichnungen herausgeg. von Nepomuk Strixner. Vortreffliche Blätter in Royalfol. — Gemäldesamml. des Herzogs von Leuchtenberg, in Umrissen auf Kupfer, mit deutschem und französ. Texte herausgeg. von J. N. Muxel. München 1836 ff. gr. 4. — Herzogl. Leuchtenbergsche Gallerie, eine Auswahl von funfzig der vorzüglichsten Bilder, steingezeichnet von Borum, Hohe, Leiter, Piloty u. A. München 1830 ff. Royalfolio. — Münchner Handzeichnungskabinet in Lithografien von Senefelder, Piloty, Strixner u. A. (unter Fürsorge des Frhrn. v. Aretin und des Galleriedirektors Mannlich erschienen). München 1809. Vier B. in Grossfolio, mit 432 Blättern treuer Facsimilia.

Neapler Museum. — *Museo Reale Borbonico* (*Musée Royal de Bourbon*), *illustrato da diversi. Napoli* 1824—41. Ital. und franz. Ausg. (50 Lief. mit über 600 Kupferstichen.) gr. 4. — Einen vollständigen Katalog dieses an Kunstwerken fast aller Art aus alten und neuern Zeiten überaus reichen Museums (das bekanntlich auch eine Gallerie antiker, aus Herkulanum, Pompeji und Stabiä hervorgegangner Gemälde — die einzigste Sammlung ihrer Art in der Welt — in sich schliesst) verdankt man dem verdienstvollen Archäologen Finati, gewesnen Generalinspektor dieser Sammlungen. Vergl. den Art. *Finati*.

Nürnberger Gall. — Bildersaal der altdeutschen (ober- und niederdeutschen) Schule in der Moritzkapelle zu Nürnberg. In Umrissen von Friedrich Wagner. Nürnberg 1832 ff. Bl. in gr. 8.

Pariser Galleriewerke. — *Musée Français* (*dit Napoléon*) *ou Collection complète des Tableaux, Statues et Basreliefs qui composent la Collection nationale, avec l'explication des sujets et des discours sur la peinture, la sculpture et la gravure* (*par S. C. Croze Magnan, Visconti et Emériс David*). *Publié par Robillard Peronville et P. Laurent. Paris* 1803—11. Kostbares Werk in Royalfolio; die Blätter von den berühmtesten Stechern der französ. Kaiserzeit. (Eine zweite Ausgabe dieses Werks erschien bei Galignani mit abgekürztem Texte unter dem Titel: *Musée Français. Récueil des plus beaux tableaux, statues et basreliefs qui existoient au Louvre avant* 1815, *par M. Duchesne aîné. Paris* 1829—30. Vier Bände in R.F. Der Text franz. und englisch.) — *Le Musée Royal* (*dit Louis XVIII.*), *publié par H. Laurent avec des Descriptions par Visconti, Guizot et le Comte de Clarac. Paris* 1816—22. (Fortsetzung des *Musée Napoléon* in 2 Voll. oder 40 Lief., deren jede vier Blätter von den berühmtesten Stechern der Restaurationszeit enthält.) — *Cours de peinture ou Galérie du Musée Napoléon, par Filhol. Paris* 1804—15. Zehn Voll. in Grossoktav: 120 Lief. mit Text, deren jede sechs Stiche von guten Meistern enthält. — *Galérie du Palais Royal* (*dite d'Orléans*) *gravée d'après les tableaux de diff. écoles qui la composent, par J. Couché, avec une descr. de chaque tableau par Fontenay. Paris* 1786—1808. Drei Bände oder 59 Lief. mit 352 vorzüglichen Stichen. Grossfolio. — *Galérie de la Duchesse de Berry, école française. Ouvrage lithografié par d'habiles artistes sous la direction de M. le Chev. Bonnemaison, Conservateur de la Gal. Paris, impr. de J. Didot l'aîné.* 1822—28. 120 Blätter in Grossfolio. — *Gal. lithografiée des tableaux de S. A. R. le Duc d'Orléans, publiée par J. Vatout et J. P. Quenot. Paris, Motte.* 1825—29. 150 Blätter mit Text, in Grossfol. — *Galérie Aguado. Choix des principaux tableaux de la Gal. de M. le Marquis de las Marismas del Guadalquivir, par Ch. Gavard. Notices sur les Peintres par Louis Viardot.* Zu Paris von 1837 an erschienen. Schön ausgeführte Stiche in Linienmanier oder in Mezzotinto nach den mit dem Diagraph

gefertigten Zeichnungen. Blätter in Royalfolio. Darunter zwei Landmädchen nach *Murillo* (beide gest. von Blanchard), Hieronymus nach *Ribera* (gest. durch Prévost), andalusische Ansicht nach *Francisquito* (gest. vom ältern Aubert), ein Volksbild nach *Rembrandt* (gest. von Moduit), Madonna nach *Murillo* (gest. von Dieu), der Assiser nach Dems. (gest. von Prévost), ein Heiliger vor dem Papste nach Dems. (gest. von Tavernier), Selbstporträt Murillo's (gest. von Calamatta), die Findung des Jesusknaben auf den Stufen des Tempels nach *C. Dolce* (gest. von Conquy), die Niederkämpfung des Satan durch den Erzengel, angeblich von *Raffael* (gest. von Geille), Tod des h. Franz nach *Correggio* (gest. von Z. Prévost), Eccehomo nach *Morales* (gest. von Louis Aristide), die Verkündung nach *Murillo* (gest. von A. Lefèvre), Damenbild nach *Velasquez* (gest. von Leroux), St. Peter von Alcantara nach *Zurbaran* (gest. von A. Masson) etc. Auch Blätter nach Skulpturen, z. B. die Nymfe Salmacis von *Thorwaldsen*, gest. durch Bernardi.

Petersburger Gall. — *Gal. de l'Hermitage, gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent. Avec la description historique par Camille de Genève. Ouvrage publié par Fr. X. Labensky, Conservateur de la Gal. Petersbourg* 1805 — 9. 2 Bände in Royalquart, mit 75 Kupfertafeln, nach Zeichnungen von Michailow, Reichel, Choustow, Glovatschewsky, Yakoblow und Andern in Umrissen gestochen durch Chetzky, Kollmann, Podolinski, Sanders, Skotnikow u. A. Der Text russisch und französisch.

Schleissheimer Gall. — Privatsammlung König Ludwigs von Baiern, Gemälde von Meistern unsrer Zeit enthaltend. Dieselben in Auswahl lithografisch nachgebildet in der Kunstanstalt von Piloty und Löhle. München 1842 ff. Lieferungen in Royalfolio, mit Blättern nach *Benno Adam* (ländlicher Stall), *Aug. v. Bayer* (Franziskanerkirche in Salzburg), *Becker* (das Gewitter), *Heinr. Bürckel* (der Platzregen), *Etzdorf* (der Eisenhammer in Schweden), *Hasenclever* (Münchener Ehestandsscenen), *Peter Hess* (griechische Karawane), *K. Kreul* (der fürsichtige Bäcker), *J. B. L. Maes* (betende Römerin), *Overbeck* (Germania und Italia), *Aug. Riedel* (Judith), *A. Schelfhout* (der Winter), *Schleissner* (der Kupferschmied und sein Weib), *Simonsen* (der invalide Matrose), *G. Stubbs* (der englische Hühnerhund, auch bekannt durch den frühern kostbaren, *the spanish pointer* betitelten Stich von W. Woollet), *Theodor Weller* (italiänische Karawane) u. a. M.

Spanisches Galleriewerk. — *Colleccion litografica de Cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII. que se conservan en sus Reales Palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del Real Monasterio del Escorial. Obra dedicada a S. M. y litografiada por habiles Artistas baxo la direccion de Don José de Madrazo, Pintor de Camara di S. M., Director en la Real Academia di San Fernando. Con el texto por Don Juan Augustin Cean-Bermudez y Don José Musso y Valiente.* Von 1826 an zu Madrid erschienen. Prachtwerk in Royalfolio.

Stockholmer Gall. — *Kongl. Suenska Museum. Samling af Contur-teckningar, med en analytisk och critisk beskrifning öfver huarje ämne, utgiven af Boye och Wetterling. Stockholm* 1821. Drei Hefte in 8. mit 72 Konturstichen von Boye und Wetterling.

Turiner Gall. — *La Reale Gal. di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio, Direttore della medesima.* Seit 1836 zu Turin erscheinend. Schön gestochene Blätter nebst ausführlichem Texte. Salmacis und der Hermafrodit von *Albani* (gest. von L. Bridi), der Besuch Elisabeths und Porträt eines Unbekannten von *Aldegrever* (gest. durch Carlo Lasinio), Jakobs Traum von *Cr. Allori* (gest. v. Lasinio), Bildniss der Margaretha v. Valois von *Amberger* (gest. durch Lasinio), Landschaften von *J. Both* (gest. durch T. Boselli unter P. Toschi's Leitung), Cosmo de' Medici von *Bronzino* (gest. durch Ant. Perfetti), Maria Magdalena von *Calvart* (gest. durch C. Raimondi), der reuige Petrus von *Ann. Caracci* (gest. durch Fr. Rosaspina), Venus und der Liebgott von *Cignani* (gest. durch G. Asioli), die Beichte des heil. Nepomuk von *Dan. Crespi* (gest. durch C. Ferreri), Madonna von *C. Dolce* (gest. durch Lasinio), Kreuzabnahme von *Gaud. Ferrari* (gest. durch Giovita Garavaglia), Mariens Verkündung von *Gentileschi* (gest. durch Lasinio), der verlorne Sohn und Sta. Francesca Romana von *Guercino* (gest. durch Rosaspina), Bildnisse des Calvinus und Erasmus von *Holbein* (erstes gest. in Toschi's Schule, das zweite gest. durch Ferreri), die Türiner Schlacht von *Huchtenburg* (gest. durch E. Sonne), Porträt einer Unbekannten von *Ang. Kauffmann* (gest. durch G. Ballero), Fulvia von *P. F. Mazzuchelli il Morazzone* (gest. durch A. Ricciani), der Ghirandolaspieler von *Fr. van Mieris* (gest. durch E. Sonne), Flötenspielerin von *Isaac Ostade* und Landschaft mit Ruinen von *Pannini* (gest. in Toschi's Schule), eine andre Landschaft Pannini's (gest. von Boselli), Ma-

donna mit St. Franz und St. Karl Borromäus von *G. C. Procaccini* (gest. durch Ferreri), der Ruhm nach *G. Reni* (gest. von Lasinio), zwei Bildnisse nach *Rubens* (das eine gest. von Dalcò, das andre gest. durch Lasinio), eine heilige Familie und eine Schweinsjagd von Dems. (die erste durch Ferreri, die andre durch Lasinio gestochen), Taverne mit Spielern vom jüngern *Teniers* (gest. durch G. Silvani), Landschaft von *Regnier de Vries* (gest. durch Boselli), Ruinenlandschaft von *G. Witte* (gest. in Toschi's Schule), eine Kirche von *J. Zaenredam* (ebenfalls bei Toschi gestochen), Magdalene von *Cagnacci* (gest. durch G. Rosa), Himmelfahrt Mariens von *Gandolfino* (gest. durch A. Lauro), St. Hieronymus von *Ribera* (gest. durch T. Raggio), Kristus am Kreuz von *Tintoretto* (gest. durch Ferreri), Seesturm von *Backhuysen* (gest. durch P. Girardet), Satyr und Nymfen von *G. B. Castiglione* (gest. von Girardet), Madonna mit Kind nach einem Basrelief von *Donatello* (Hautreliefstich von Roze), Reiterbildniss des Prinzen Thomas von Savoyen-Carignan von *A. van Dyck* (gest. durch C. Ferreri) und fürstliches Kind nach Dems. (gest. von T. Raggio), St. Petrus mit einem Knieenden von *Gaud. Ferrari* (gest. durch P. Girardet), Marienkrönung von *Gandolfino* (gest. durch Lovy), zwei Landschaften von *Griffier* (die eine durch C. Boselli, die andre durch C. Girardet gestochen), die Katharina von Bora, angeblich von *Holbein* (gest. durch J. M. Fontaine), Santa Famiglia nebst Heiligen von *Mantegna* (gest. durch F. Clerici), Kastell Madama von *G. Migliara* (gest. durch Boselli), Santa Famiglia nebst Heiligen von *Palma vecchio* (gest. durch S. Nardini), Bildniss des Kardinals Marino Grimani, Patriarchen von Aquileja, nach *Cal. Piazza da Lodi* (gest. von E. Fabbrini), St. Margaretha von *Nic. Poussin* (gest. durch A. Costa), St. Hieronymus und St. Katharina von *Reni* (erster durch Ludw. Gruner, letzte durch D. Testi gestochen), die Mutter Gerhard Dows von *Schalcken* (gest. durch T. Raggio), zwei Kinderköpfe von *B. Schidone* (gest. durch Raggio), Landschaft von *D. Schellinks* (gest. durch C. Girardet), der reuige Petrus von *Tiarini* (gest. durch A. Dalcò), Bildniss eines Unbekannten von *Tizian* (gest. durch Lasinio), Landschaft von *Vredeman de Vries* (gest. durch Boselli), Schlachtbild von *Wouverman* (gest. durch Sonne) etc. etc.

Vatikanische Sammlungen. *Il Vaticano descritto ed illustrato da Erasmo Pistolesi, con disegni a contorni diretti dal pittore Camillo Guerra. Roma* 1829—37. Sieben Bände in Royalfolio, mit 700 Umrissen.

Gall. der Venediger Akademie. *Pinacoteca della Accademia Veneta delle Belle Arti illustrata da Francesco Zanotto.* 2 Bände mit 100 Stichen, nebst ausführlichem Text. Venedig 1831—37. Grossfolio.

Versailler Gall. — *Galéries historiques de Versailles, publiées par l'ordre de S. M. Louis Philippe Roi des Français, par Ch. Gavard, inventeur du Diagraphe. Paris* 1837. (200 Lief. mit diagrafischen und pantografischen Stahlstichen, nebst holzschnittlich ausgeschmücktem Texte.) — *Le Musée de Versailles, ses principaux Tableaux et Statues grav. par Réveil. Paris* 1837.

Wiener Gall. — Kais. kön. Bildergallerie im Belvedere. In Kupferstichen verschiedner Künstler nach den Zeichnungen des Hofmalers Siegmund von Perger. Mit deutschem und französ. Text. Wien 1828 ff. Vier Bände in Kleinfolio. — Lithografirte Kopien der Handzeichnungen berühmter alter Meister in der Sammlung des Erzherzogs Karl. Vergl. den Art. *Handzeichnungswerke.*

Den Galleriewerken verwandt sind alle die bescheidener oder prächtiger hergestellten Nachbildungswerke, welche aus den verschiedensten Sammlungen gewählte Musterwerke der ältern Kunst aller Schulen zum Zweck des künstlerischen und kunstgeschichtlichen Studiums vorführen, oder die Leistungen unserer Zeit als Proben einer nationalen oder lokalen Kunstblüte zur Kenntniss des grössern Publikums bringen. Dergleichen Werke sind z. B.:

Schola Italica Picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae cura et impensis Gavini Hamilton, pictoris. Romae 1773. Ein sowol durch die Auswahl der ital. Gemälde als durch die Stiche (von J. Volpato, D. Cunego, J. Perini, A. Capellan, C. Tinti und A. Campanella) berühmtes Werk in 40 Bl. in Grossfolio.

Musée de peinture et de sculpture, ou récueil des principaux tableaux, statues et basreliefs de collections publiques et particulières de l'Europe, dess. et grav. à l'eau-forte par Réveil, avec des notices par Duchesne ainé. Paris 1829—34.

Atlas zu Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte, anfänglich besorgt durch Voit in München, sodann durch Dr. Guhl und Kupferstecher Kaspar in Berlin. (Vergl. den Art. *Kugler.*)

Finden's Royal Gallery of British Art. Die vorzüglichsten Gemälde der namhaftesten neuen englischen Meister, in Kupfer gestochen von den ausgezeichnetsten englischen Stechern. London 1838 ff. Ein herrliches Nationalwerk, über das im Art. *Finden* näher berichtet ist.

Gemme d'Arti Italiane. Milano 1844 ff. In Roy. 4. Mit vielen vorzüglichen Stichen nach neuen italischen Gemälden und Bildwerken.

Neue Malerwerke aus München, in lithogr. Nachbildungen von Fr. Hohe u. A., mit Text von Dr. Ernst Förster. Darin Blätter nach *A. von Bayer* (Trinitarier im Klostergange botanisirend, und der Orgelspieler), *H. Bürkel* (der Morgen in Tyrol und das tyroler Wirthshaus), *Cornelius* (das Deckenfresko der Weltschöpfung), *H. Dyck* (Theilung der Erde nach dem Gedichte Schillers), *C. Engel* (die Unterhaltung am Brunnen und der Sonntagmorgen in einem Dorfe in Oberhessen), *W. Gail* (Venedigs Dogenpalast), *E. Gerhardt* (Dom zu Regensburg und Inneransicht von St. Sebald mit dem Grabmal zu Nürnberg), *Hanson* (der Engel, der ein Kind zum Himmel emporträgt, und das Hallelujah), *Heinlein* (die Via mala, welche aus Graubündten nach Italien führt), *Peter Hess* (Rückkehr einer athenischen Familie), *Heydeck* (spanische Guerilla), *Kirner* (spielende Kinder römischer Hirten, und ländliche Musik), *M. Lotze* (abendliches Viehstück), *Dietrich Monten* (Schills Tod zu Stralsund am 31. Mai 1809), *Kr. Morgenstern* (der Rheinfall bei Schaffhausen), *M. Müller* gen. *Feuermüller* (zwei bair. Hochlandsbilder: Brautbewerbung und Heimkehr von der Hochzeit), *A. Riedel* (badende Römerinnen), *Karl Rottmann* (Sikyon mit der Aussicht nach Korinth und dem Isthmus, und der Hintersee bei Berchtesgaden), *Kristian Ruben* (Ave Maria, Gem. bei Dr. Spiess in Frankf. am M., und die Macht des Glaubens, Bild in der Leuchtenbergschen Gall.), *Julius Schnorr* (das Barbarossafest zu Mainz), *T. Weller* (wandernder Mönch, der von einer Familie in Albano bewirthet wird), *Werner* (Venedig wie es war) etc. etc.

Hinsichtlich der übrigen verwandten Werke vergl. die Art. über *Künstleralbums, Handzeichnungswerke* etc.

Gallet, ausgezeichneter Blumenmaler im blumenwirkenden Lyon, der als Künstler der Augentäuschung es selbst weiter gebracht hat als sein berühmter Landsmann Saint-Jean. Freilich hat sich Gallet bis jetzt nur im Engen und Kleinlichen bewegt. Seine Feldblumen, Blütenzweige, Strohhälmchen etc. sind nur da, um zu zeigen, wie weit man es in der Illusion der Darstellung des Pflanzenlebens bringen kann. Es bleibt zu wünschen, dass er sich nicht auf dergleichen Studien beschränke, sondern sich an reichere und schönere Gegenstände wage.

Galli, einer der letzten Schüler Thorwaldsens zu Rom. Man sieht von ihm Statuen des Jupiter und Apollo in der Villa Torlonia und ein nach Thorwaldsens Skizze ausgeführtes Relief: „Apoll unter den Hirten" im Giebelfelde der torlonianischen Villa bei Castell Gandolfo. Galli hat wenig Eigenthümliches, doch erkennt man in seinen Werken die gute Leitung des Meisters.

Gally, ein begabter italischer Maler dieser Zeit. Unter allen historischen Leistungen auf der Mailänder Ausstellung 1845 stand sein Lazarus vor des Reichen Schwelle wegen Auffassung, Behandlung und Kolorit ganz eigenthümlich da. Der fette Reiche, in seidene Prachtgewänder gehüllt, steigt — einen Knaben mit Räucherbecken neben sich — die Stufen seines Palastes herab. Er kommt von einem Bacchanale, dessen Spuren man noch im Hintergrunde unter den prächtigen Säulenhallen entdeckt. Tolle Weiber beim schäumenden Pokale sinken taumelnd auf üppige Diwans zurück, während der arme Aussätzige vergebens seine Hand nach dem kalt vorübergehenden Reichen ausstreckt. Dies die Handlung, welche in ein durchaus morgenländisches Gewand mit gleichfalls morgenländischer Farbenpracht und Transparenz eingekleidet ist. — Gally zeigt sich übrigens nicht allein originell in seiner Art zu malen, sondern auch in einer besondern Art von Zeichnungen, die man Fumi (Rauchzeichnungen) nennt. Vergl. hierüber den Art. *Fumi.*

Galvanographie, Galvanoplastik. Eine der schönsten und für die Kunst erfolgreichsten Erfindungen der neusten Zeit ist die Galvanoplastik, in welcher die Gewissheit gegeben ist, durch die chemische Wirkung der galvanischen Kette plastische Gegenstände, z. B. gravirte Kupferplatten und Steine, Holzschnitte, Münzen, Gypsabgüsse u. s. w. so vollkommen in Kupfer nachzubilden, dass es scheint, als wären dergleichen Nachbidungen vom Künstler ursprünglich in Kupfer gearbeitet. Für den Kupferstich z. B. ist diese Erfindung um so werthvoller, als es bekannt ist, dass eine gestochene Kupferplatte auch bei der sorgsamsten technischen Behandlung kaum tausend gute Abdrücke liefert, und dass dies der Grund ist, warum Kupferstiche in hohem Preise gehalten werden. Durch das galvanoplastische Verfahren ist es dagegen möglich, von einer Kupferplatte, ohne sie irgendwie zu verletzen, eine dem Bedarf

entsprechende Anzahl der allergenausten Nachbildungen zu machen, sodass der Kupferdruck dadurch in den Stand gesetzt ist, stets gleich gute Abdrücke zu sehr billigen Preisen zu liefern.

Die Galvanografie, nachdem sie manche wichtige Vervollkommnung erhalten, hat Kunstwerke geliefert, welche die Erwartungen übertroffen haben, die ihre Anfänge in Aussicht stellten, und die Vielartigkeit der Anwendungen, deren sie fähig ist, hat sich in ihren Erzeugnissen auf erfreuliche Weise beurkundet. Seit die erste galvanografische Platte (als eine Probe zu Fr. v. Kobells Abhandlung hierüber in Erdmanns Journal B. XX.) abgedruckt worden, finden sich, zum Theil in sehr grossem Maasstabe, Galvanografien im Kunsthandel, welche alle Zweige der Stechkunst zum Gegenstand haben und bis zur feinsten Ausführung gediehen sind. Es ist ein vorzüglich günstiger Umstand für die Galvanografie, dass sie eine Verbindung mit allen bekannten Methoden der Grabstichel- und Nadelarbeit, der Aquatinta- und Schabmanier, der Roulettarbeit etc. zulässt und dass ihr das, was in diesen leicht auszuführen, zum Theil besondre Vortheile und Erleichterungen gewährt. Die mancherlei Erfahrungen, welche der um die Ausbildung des galvanografischen Verfahrens hochverdiente Fr. von Kobell zu München gemacht hat, folgen hier kurz zusammengestellt nach seinen eignen Veröffentlichungen.

Wenn nach der gewöhnlichen Methode der Kupferstechkunst das Bild in eine Kupferplatte auf geeignete Weise eingearbeitet und eingetieft wird, so findet in der Galvanografie grade das Umgekehrte statt, indem dabei die Kupferplatte über das Bild gemacht wird und nun von einer solchen Platte Abdrücke genommen werden können. Zu diesem Zweck ist das Bild auf eine versilberte Kupferplatte zu zeichnen oder in Tuschmanier einfärbig zu malen. Die enkaustischen Farben (mit Wachsauflösung in Terpentinöl oder Kopaivbalsam bereitet) haben sich dazu vornehmlich passend gezeigt, da sie matt, d. h. mit einem Korne auftrocknen, welches bei Bildern, die nicht in Strichmanier, sondern mit breitem Pinsel gemalt sind, eine Hauptbedingung für das Halten der Druckfarbe und für das Gelingen eines Abdrucks ist. (Es wird aber von Anfängern bei derlei Proben meist der Fehler begangen, dass sie das Bild nicht gehörig trocken werden lassen, und dann misslingt die Platte, weil die Farbe in der Flüssigkeit des Kupfervitriols sich zusammenzieht und dadurch das Kupfer unter die Farblage hineinwächst, man also eine Platte erhält, die nur Spuren des Bildes oder ein verwischtes Bild gibt. Man kann das Trocknen durch gelindes Erwärmen der Platte beschleunigen.) — Eine andre Farbe aber, die sich als vorzüglich haltbar erwiesen hat, ist eine mit destillirtem Wasser angeriebene lithografische Kreide von den härtern Sorten. Diese Farbe trocknet sehr schnell und ist leichter zu behandeln als eine Oelfarbe. Sie wird von der Kupfervitriolauflösung nicht aufgelöst, und dabei ist kein Unterwachsen von Kupfer zu befürchten. Man kann der Platte zuerst einen ganz leichten Ton von enkaustischer Farbe geben (dieselbe damit äusserst leicht grundiren) und mit einem spitzen Pinsel dann die lithografische Farbe nicht zu dünn und in Strichmanier auftragen. Es malt sich sehr leicht und in dieser Art sind sehr fein ausgeführte Bildnisse von Rottmann dem Jü. und P. Wronski gemalt und galvanografirt worden. (Man kann zu der Masse dieser Kreide statt des Kienrusses Eisenroth oder Kasselerbraun mischen und so der Farbe noch mehr Korn geben.) Einzelnes kann nachträglich in die Platte radirt werden. Die lithografische Kreide kann aber auch als Zeichenstift angewendet werden, wenn man die Unterlage mit einem Korn vorbereitet, denn auf einer glatten Metallfläche lässt sich damit nicht zeichnen. Ein solches Korn erhält man, indem man ein sogenanntes Aquatintakorn auf die Platte schmilzt und dann mit der Kreide darauf zeichnet. Die Lichter sind leicht durch Wegschaben des Korns zu erhalten. Solche Zeichnungen sehen sehr weich aus; doch ist das unten angeführte Roulettekorn weit vorzüglicher. — Man kann ein ähnliches Korn geben, indem man, statt das eben erwähnte Harzkorn zu benutzen, dieses ätzt, wie bei der Aquatintamanier, und nun das galvanische Relief der Platte nimmt, welches natürlich nur ganz dünn zu sein braucht und also bei kleinen Platten in 24 Stunden fertig ist. Auf dieses durch das Korn rauhe Relief wird nun (nachdem es versilbert worden) weiter gezeichnet oder gemalt. Da namentlich bei Landschaften die Luft und dergl. durch ein Paar Aquatintatöne sehr leicht angelegt werden kann, so ist es vortheilhaft, davon Gebrauch zu machen und die Konturen leicht zu radiren. Auf dem Relief wird dann das Bild fertig gemalt. In dieser Manier sind vier ziemlich grosse Ansichten von München von Herrn Rottmann jun. angefertigt worden, welche die Cotta'sche Anstalt bestellte und die sich in ihrem Verlag befinden. — Von besonderm Werthe für gewisse Gegenstände ist das Korn, welches mit den feinen Pariser Rouletten gegeben werden kann. Es wird zuerst der Kontur des Gegenstandes leicht radirt, der Aetzgrund entfernt und nun ein feiner Ton über

das ganze Bild mit der Roulette geschnitten. Um ihn recht gleich zu erhalten, wird die Roulette in eine Linirmaschine eingespannt. (Man kann auch in den Aetzgrund rouliren und den Ton ätzen.) Für Schattenpartien lassen sich auch tiefere Töne anlegen. Man lässt sich dann Abdrücke machen, um den Ton kennen zu lernen, nimmt das galvanische Relief der Platte und vollendet nun das Bild mit Anwendung der lithografischen Kreide oder mit dem Pinsel und fertigt dann die Druckplatte darüber. Mit einer Radirnadel, Federspitze etc. kann man leicht einige zu dunkle Punkte der Kreide oder Farbe wegnehmen und überhaupt kleine Verbesserungen an einem solchen Bilde herstellen. Abdrücke solcher Platten haben das sehr gefällige Ansehen einer Verbindung von Aquatinta- und Roulettemanier. (Auch nachträglich kann für die galvanografischen Platten jeder Art ein Uebergehen mit der Roulette vortheilhaft angewendet werden, da bei gehöriger Vorsicht das Bild dadurch gar nicht leidet und mehr Harmonie und Korn erhält.) — Betreffs der Kupferbildung ist die Beschreibung des Apparats und der Fällungsflüssigkeit in Kobells Schrift über die Galvanografie (München 1842) nachzulesen. Im Kunstblatte 1844 macht Kobell auf einige Umstände aufmerksam, welche zu beobachten sind, um die Platten möglichst vollkommen zu erhalten. Eine Hauptbedingung dabei ist, dass sich die galvanische Platte von der Unterlage, auf welche das Bild gemalt ist, oder wovon das Relief genommen werden soll, leicht und ohne Fehler ablöst. Es kommt dabei sehr viel auf die Stärke des galvanischen Stromes an und Kobell hat gefunden, dass ein ganz allmälig an Stärke zunehmender Strom die besten Resultate liefert. Es ist aber bei Anwendung des Trommelapparats, wie er in Kobells Schrift beschrieben, sehr leicht, sich dieses Stromes zu versichern, und man hat nichts weiter zu beobachten, als anfangs, statt verdünnter Säuren oder Salzauflösungen, in die Trommel nur gewöhnliches reines Brunnenwasser zu giessen. Damit fängt die Zersetzung des Kupfervitriols äusserst langsam an und wächst in dem Maase, als sich dabei Zinkvitriol in der Trommel bildet und der Strom dadurch stärker wird. Ist die Unterlage mit Kupfer gedeckt, was nach 24 Stunden geschehen, so kann man zur Beschleunigung der weitern Bildung die vorgeschriebene verdünnte Schwefelsäure anwenden. Die bei gehöriger Sättigung der Kupfervitriolauflösung in dieser Weise erzeugten Kupferplatten lösen sich höchst vollkommen und leicht von der Unterlage ab, welche übrigens nach der in Kobells Schrift angegebenen Art versilbert sein muss, was ganz leicht ausführbar ist. Diese Beobachtung ist auch für Diejenigen wichtig, welche gestochene Platten galvanisch kopiren wollen. — Für die Trommeln (Diaphragmen) hat sich Pergament am tauglichsten gezeigt und es ist vortheilhaft, die Trommel nicht tiefer in den Kupfervitriol einzusenken, als bis die Flüssigkeit das Pergament berührt. Wenn in Zeit von 24 Stunden das Zink in der Trommel trocken liegen sollte, so ist es ein Zeichen, dass das Pergament zu dünn ist oder kleine Löcher bekommen hat, welche man mit Firniss zustreichen kann, ohne dass die Trommel dadurch unbrauchbar wird. Statt des gewalzten Zinks bediente sich Kobell in der letzteren Zeit gegossener Platten, welche länger halten, wohlfeiler und leichter zu reinigen sind. — Eine Kupfervitriolauflösung, mit ⅓ Vol. Glaubersalzauflösung gemischt, verdient den Vorzug vor einer mit Zinkvitriol gemischten, denn letzterer mischt sich ohnehin allmälig bei. Löst eine solche Auflösung bei längerem Gebrauche keine Kupfervitriolkrystalle mehr auf und nimmt sie eine sehr lichtblaue Farbe an, so enthält sie zu viel Zinkvitriol und ist zur Bildung galvanischer Kupferplatten nicht weiter zu brauchen. — In Betreff der Versilberung von Platten, auf welche man malt, ist es nothwendig, dieselben, nachdem sie versilbert und gehörig mit Leder und Kalk geputzt worden, ungefähr 12 Stunden noch in Kupfervitriolauflösung zu legen und dann schnell mit Fliesspapier und Tüchern zu trocknen. Es wird damit das gelbliche Anlaufen beseitigt, welches ohne eine solche Behandlung öfters vorkommt. — Was die neuern, im Kunsthandel erschienenen Erzeugnisse der Galvanografie betrifft, welche als Belege für die mannichfaltigen Variationen derselben gelten können, so sind, ausser den oben bereits erwähnten, als vorzüglich gelungen und mit grosser Geschicklichkeit ausgeführt zunächst die von den Herren Schöninger, Freymann und Grosjean in München gefertigten zu nennen. Dahin gehören: ein Ecce homo nach einem Originalgemälde in der Sammlung des Domherrn Speth in München, der Tabakraucher nach einem Gemälde von Ochterveld, Kristus am Kreuz nach Tintoretto (ein sehr grosses Blatt), die heil. Katharina und die *Mad. della Sedia* nach Raffael, das Bildniss der Prinzessin Hildegard von Baiern und andre Bl. Namentlich zeigt uns das Katharinenblatt nach Raffael die Verdienste der neuen Kunst auf überraschende Weise. Zart und kräftig zugleich ist hier Tusch- und Strichmanier verbunden, und man sieht, welche Feinheit der Zeichnung möglich ist in Verbindung mit einer wirkungsvollen Modellirung und einer grossen Mannichfal-

tigkeit von Tönen, durch welche das Nachbilden von Gemälden mit einem den Farben entsprechenden Effekt in die Hand des Künstlers gegeben ist. Eignet sich auf diese Weise die Galvanografie ganz vornehmlich zur Ausführung eines grossen Gallerie-werkes, so ist nur zu wünschen, dass den ausdauernden und sehr verdienstvollen Künstlern bald dazu die passende Gelegenheit und die nöthigen Mittel geboten werden möchten. — Von anderwärtigen Galvanografien verdienen die aus dem Laboratorium der Herren Theyer und Waidele in Wien hervorgegangenen vorzügliche Beachtung. Sie sind fast alle nur durch Malen der Bilder in Tuschmanier gefertigt, wie man solches aus den Abdrücken ersehen kann. Gewiss ist, dass diese Art die originellste Seite der Galvanografie ausmacht und für Landschaften, Baumgruppen, Thiere, Blumen etc. besonders vortheilhaft auszuführen ist. Die vorzüglichsten Blätter sind: die Hündin mit den Jungen von A. Wengler, nach dem Originalbilde von J. M. Ranftl; Seiteneingang der St. Steffanskirche in Wien von Griesser; eine Landschaft von Jakob Waltmann, ein Architekturbild von R. Lang, ein Blumenstück von einem ungenannten Künstler und eine sehr gelungene Pferdeskizze von der Hand des Erzherzogs Steffan. — Endlich ist noch zu erinnern, dass Apparate, wie sie in Kobells Schrift beschrieben und wie sie für kleinere Proben nothwendig sind, so wenig kosten und ihr Gebrauch, das Versilbern etc. so einfach ist, dass darin keine Schwierigkeiten liegen, welche der Verbreitung der Galvanografie hemmend entgegentreten könnten.

Die ersten Ideen und Vorschriften zur Galvanoplastik verdankt man dem Dr. M. H. Jacobi, Mitgliede der Petersburger Akademie. Nach den Andeutungen Jacobi's in dessen 1840 veröffentlichter Schrift über G.-Pl. machte Dr. Rudolf Böttger, Prof. zu Frankfurt am M., Versuche mit der galvanoplastischen Nachbildung gestochner Kupferplatten, wobei er sich mit dem berühmten Stecher Jakob Felsing zu Darmstadt in Verbindung setzte. Das Verfahren Böttgers führte zum glänzendsten Resultate in einer Platte, die er nach Felsings Platte des kreuztragenden Kristus von D. Crespi hergestellt hatte. (Vergl. den Art. *Böttger*.) Durch Franz von Kobell wurde nun dieses Verfahren durch Vereinfachung zuverlässiger gemacht und durch jene wesentlichen Verbesserungen vervollkommnet, über welche die obigen Mittheilungen Bericht gegeben.

Die höchste Stufe ihrer Anwendung hat die Galvanoplastik im Institute des Freiherrn von Hackewitz zu Berlin erreicht. Diese Anstalt für galvanoplastische Leistungen, welche vielfach Bedeutendes für gewerbliche Zwecke geliefert hat, ist auch auf sehr erfreuliche Weise zur Lieferung wirklicher Kunstgebilde vorgeschritten. An kleineren Arbeiten, Reliefs u. dgl. in verschiedenen Metallen hatte dasselbe schon früher mannigfach Gediegenes produzirt; neuerlich sind hier jedoch auch kolossale Metallskulpturen gefertigt worden, die alle Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Anspruch zu nehmen geeignet sind. Namentlich ein Abguss, oder richtiger gesagt: ein Niederschlag des Kopfes der Ludovisischen Juno mit hinzugefügter Büste nach Rauchs Modell ist, ohne alle Ciselirung, in einer überraschenden Reinheit der Form zu Tage gekommen. Hr. v. Hackewitz hat diese Arbeit im Auftrage des Königs gefertigt, der dem Institut überhaupt eine lebhafte Theilnahme schenkt. Auf königlichen Befehl ward 1846 die kolossale Kristusstatue von Thorwaldsen geformt, um galvanoplastisch ausgeführt zu werden; ebenso hat der König angeordnet, dass die prächtigen Metallthüren, mit denen die Wittenberger Schlosskirche geschmückt werden und auf denen die gesammte Schrift der 95 Lutherschen Theses enthalten sein soll, in diesem Institut ausgeführt werden. Die Oberfläche des Kupfers, aus dem diese grossen galvanoplastischen Kunstwerke gebildet sind, besteht aus einer Bronze, welche, je nach ihrer Mischung, bei fortgesetzter Einwirkung der Luft, in verschiedenartig schönen, weich dunkelnden Farbentönen erscheint, und welche, wie es scheint, den Einflüssen der Witterung völlig zu widerstehen im Stande ist. Nach so gelungenen Versuchen möchte wohl anzunehmen sein, dass dem Bronzeguss in der Galvanoplastik schon eine gefährliche Nebenbuhlerin erwachsen ist.

Gammelsbach, Ort im Odenwalde, wo die Trümmer der Burg Freienstein liegen.

Gandersheim, Abtei in Niedersachsen, wo einst die Nonne Roswitha ihre geistlichen Dramen dichtete. Die Stiftskirche datirt vom Jahre 1172 und hat wie die Hauptkirchen Halberstadts, Magdeburgs und Quedlinburgs einen sogen. Zither (Citer), jenen abgesonderten Raum, der zur Aufbewahrung der Kirchenschätze dient. Eine Ansicht der Abtei mit der Kirche kennt man in Steinzeichnung von Kraus nach einem Gemälde von Pätz.

Gandolfi, Democrito, Bildner zu Mailand, Sohn des Malers und Stechers

Mauro G., geb. 1797 zu Bologna, hat sich besonders durch eine lebensgrosse, aus karrarischem Marmor gearbeitete Gruppe der Zusammenkunft Jakobs und Rahels namhaft gemacht. Jakob ist mit nackten Füssen und Armen, einer Art Turban auf dem Kopfe, Pelz und Tasche um die Schulter dargestellt. Sich mit der Linken auf den Wanderstab stützend, umfängt er die Rahel mit der Rechten und küsst sie auf die Stirn. Rahel, ein Lämmchen an der Schnur haltend, blickt zu ihm auf, halb verschämt, halb liebevoll, ihn mit der Rechten sanft zurückdrängend. Die Gruppe ist nicht ohne Lebendigkeit und besonders die Rahelgestalt nicht ohne Liebreiz; aber die zu grosse Huldigung für das Moderne, die allzu sichtliche Begier zu gefallen, lenkte den Bildner ganz und gar ab vom Wege selbstbewussten Schaffens und organischer Durchbildung. So glaubte er in die Figur der Rahel, um das Mädchenhafte in ihrer Situation auszudrücken, gar nicht genug Naives und Zierliches hineinlegen zu können, daher man am Ende wirklich eine Almanachsfigur vor sich zu sehen wähnt, wozu übrigens die gewählte morgenländische Tracht und Darstellung nach Art der neufranzösischen Kunstrichtung gewiss nicht wenig beitrug. Ob die Jakobsgestalt mit dem jüdischen Typus, dem zum Kusse gespitzten Munde und den höchst unvortheilhaft gestellten Beinen dem biblischen Karakter mehr entspricht, ist wol nicht unschwer zu entscheiden. Man kann dem Bildner guten Willen und manches Gelungene, zumal da, wo er sich ans Modell hielt, nicht in Abrede stellen, und es sind z. B. die Arme Jakobs recht schön gebildet. Das Material dieser Gruppe ist das vorzüglichste an Korn und Farbe, das man sich wünschen kann. Angekauft vom Kaiser von Oesterreich für 8000 Fl. Conv.-M. und aufgestellt im Saale der neuen Skulpturen im Wiener Belvedere.

Gandolfi, Mauro, Maler und berühmter Stecher, wurde zu Bologna am 18. Sept. 1764 geboren. Sein Vater Gaetano, Maler, nicht ohne Talent, aber vom Glück wenig begünstigt, wollte aus dem Sohne, der grosse Anlagen zur Musik zeigte, einen Tonkünstler machen; der Knabe brachte insgeheim seine Zeit mit Zeichnen zu. Als er 10 Jahre alt war, kopirte er in Tusche nach Tiarini einen St. Eligius, für welchen ein Franzose ihm mehre Scudi gab; der Vater erlaubte ihm endlich, sich der bildenden Kunst zu widmen, unter der Bedingung jedoch, dass er seine musikalischen Studien nicht vernachlässigen sollte. Es erging ihm hierin ungefähr wie einst dem Benvenuto Cellini. Im Zeichnen, im Kupferstechen, im Gesange brachte er es zur Meisterschaft. Sein Leben war reich an den seltsamsten Wechselfällen, die er zum Theil durch seine Ruhelosigkeit und seine Bizarrerie veranlasste. Viel Unglück bedrängte ihn. Ebenso leicht erregbar wie feinfühlend, fand er keinen Frieden auf der Erde. Mit manchen bürgerlichen Einrichtungen unzufrieden und ausser Stande sie zu ändern, mit Gegnern und Nebenbuhlern kämpfend, heftig und nicht zu zügeln, weder in der Jugend, noch in vorgerücktem Alter, voll Unabhängigkeitssinnes und weder fügsam, noch nach Gunst suchend, musste er im Leben manchen Zwiespalt finden. In seinem 16. Jahre schon begann dies. Eine unglückliche Liebe bewog ihn, die Heimath zu verlassen. In einem Schüler seines Vaters fand er einen Gefährten; am Abende eines schönen Tages verliessen sie Bologna mit wenigem Gelde und vielen Zeichnungen und stiegen über den Apennin. Bei Sestri di Levante erblickten sie zuerst das Meer; ein Küstenfahrer brachte sie nach Genua. Dort fanden eben die Funktionen der Dogenwahl statt; darüber vergassen sie einigermaasen ihre Verlegenheit wie die Reue, welche das Weglaufen aus dem väterlichen Hause in ihnen erweckte, ein Gefühl, welches in Mauro, der seinem Vater schrieb, sehr lebendig ward. Mit zwei Scudi gingen sie zu Fusse nach Marseille, dort traten sie in das königliche corsische Regiment, dessen Standquartier in Strassburg war. Mauro's Talent im Zeichnen wurde bald bekannt: ein Soldat erbat sich von ihm einen h. Antonius, zwei Offiziere ersuchten ihn um Unterricht. In Kurzem konnte er sich mit 300 Franken loskaufen. Sein Geschick im Porträtiren verschaffte ihm Geld und allerhand Abenteuer; in Artois und Flandern zog er von Stadt zu Stadt und überall fand er vollauf Beschäftigung. Die Gräuel der französischen Revolution veranlassten ihn, die Heimath wieder aufzusuchen; in Bologna, in Padua, in Venedig, in Toscana widmete er sich der Oel- und Freskomalerei und lieferte zahlreiche Arbeiten, während er auch der Musik mit erneutem Eifer oblag. In Laura Zanetti fand er eine theure Gattin; er verlor sie nach wenigen Jahren, während er sich in Rom befand, zur Zeit als französische Raubsucht die Meisterwerke der Kunst aus dem Kirchenstaate wegholte. Kaum war die Gattin begraben, so verlor er den grössten Theil des durch Fleiss und Sparsamkeit erworbenen Vermögens. Er war damals Lehrer des Figurenzeichnens an der Clementinischen Akademie zu Bologna; unter seinen Schülern war der talentvolle Palagi, der jetzt meist in Turin lebt. Während der Kriegsunruhen, welche Italien bedrängten, und der raschen Herrschaftswechsel hatte Gandolfi aller-

hand Schiksale: er war Soldat, Friedensrichter, Deputirter beim modenesischen Congress, Theaterinspektor, Spitalaufseher; er verhinderte einmal die Plünderung des Palastes Marescalchi, er berief die Bürgergarden; kurz, er sah sich in Angelegenheiten verwickelt und zu Geschäften herangezogen, die mit dem meist stillen Künstlerleben einen auffallenden Kontrast bildeten. Die Ereignisse dieser Zeit hat er selbst in launiger Weise beschrieben. Ein Monument seiner Thätigkeit ist geblieben: der grosse Friedhof von Bologna, einer der berühmtesten Italiens, zu dessen Gründung er aufs eifrigste mitwirkte.

An das Kupferstechen hatte er bis dahin nicht gedacht. Der Senator Caprara wünschte von ihm eine Vignette für gewisse Papiere; er setzte sich, ohne die Praxis zu kennen, an die Arbeit und sie gelang. Dies Gelingen brachte ihn auf den Gedanken, sich in dieser Kunst ernstlich zu versuchen; er ging nach Paris, wurde mit Bervic bekannt und studirte unter dessen Anleitung. Doch bildete er sich mehr nach andern Vorbildern, nach Sharpe, Woolet u. A. und nach seinem Landsmann Bertolozzi; andere französische Stecher, wie der berühmte Audran, Masson, Drevet blieben auch nicht ohne Einfluss auf ihn, wie von den neueren Italiänern Morghen und Longhi. Weit entfernt aber ein Nachahmer zu werden, bildete er sich eine höchst eigenthümliche Stichweise. Am meisten möchte er noch mit Sharpe zu vergleichen sein, dessen berühmte Kirchenväter, mancher Verschiedenheit ungeachtet, uns bei Betrachtung der bessern Gandolfischen Werke, z. B. der Judith, einfallen. Gandolfi erlangte in der Führung des Grabstichels und der Nadel eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit, um so bewunderungswürdiger, wenn man bedenkt, wie spät er sich dem Kupferstechen widmete. Achtet man auf den Effekt, den seine Blätter hervorbringen, so blickt der Maler durch; dasselbe ist bei Schiavoni's Himmelfahrt nach Tizian unter ähnlichen Verhältnissen der Fall. Vorzüge wie Schwächen seiner Manier gehen daraus hervor. Dies Ueberwiegen des Malerischen, die Kraft und zugleich Weichheit der Massen, das Leben und die Bewegung, welche den Linien eingehaucht scheinen, erklären den Umstand, dass Bilder von vorzugsweise kräftiger Wirkung Gandolfi am meisten zusagen mussten; so hat er in der Judith des Cristofano Allori wahrhaft Wunderbares geleistet und der südlichwarme Ton des Originals scheint uns gewissermaasen aus dem Stiche entgegenzustrahlen. In Italien gilt die h. Cäcilie nach Raffael für Gandolfi's Meisterwerk; man möchte aber seine Stichweise für minder geeignet halten, die Eigenthümlichkeit, die lichte Reinheit des Sanzio wiederzugeben. Unter seinen übrigen Werken sind noch der Guido Reni der Casa Tanari zu Bologna (Madonna mit dem Kinde und Johannes) und Correggio's Madonna di S. Girolamo zu nennen; seltsam, dass er in zwei Hauptwerken mit Strange rivalisirt hat. Zu seinen frühern Stichen gehören die in Paris für das *Musée Napoléon* ausgeführten; der Teniersche *Maire d'Hollande*, an Rembrandts Art und Weise erinnernd, spricht jedenfalls für seine Vielseitigkeit. Nicht immer ist er dem Karakter seiner Vorbilder treu geblieben; seine eigene schöpferische Kraft hat sich oft zwischen den Grabstichel und das Original gestellt.

Seine späteren Jahre waren an Schicksalswechseln nicht minder reich als die früheren. Er lebte in Bologna geehrt und in guten Umständen, manchen Liebhabereien hingegeben, wie er denn in seinem Hause ein reiches mineralogisches Museum und in seinem Garten Wasserspiele mit einer Sammlung von Sumpfpflanzen anlegte; da brachten ihn häusliches Unglück und Missverständnisse plötzlich zum Entschlusse, die Heimath zu verlassen. Er verkaufte Alles was er hatte, zerstörte die noch in seinem Besitz befindlichen Kupferplatten und ging nach Amerika. Lange zog er in den Vereinigten Staaten umher, dann machte er sich auf den Rückweg nach Europa, besuchte aber unterwegs die afrikanische Nordküste. Er landete in Livorno und führte seitdem ein unstätes Leben: bald war er in Florenz, bald in Piacenza, in Mailend, wieder in Florenz, bis der Legat von Bologna, Kardinal Spina, ihn zur Rückkehr nach der Vaterstadt veranlasste, wo er ihm eine sorgenfreie Existenz bereitete. Talleyrand, der italiänische Vicepräsident Melzi, der Minister Marescalchi hatten einst den Ruhelosen nicht zu fesseln vermocht. Die letzte grössere von ihm ausgeführte Arbeit war der schon genannte Correggio für den Kunsthändler Vallardi zu Mailand. Er starb an einem Brustübel, im seinem 70. Jahre, am 4. Januar 1834. Eine Marmorbüste, ein Werk seines in Mailand lebenden Sohnes Democrito, ziert seine Grabstätte. Ueber Lebensereignisse wie Kunst hat er selbst geschrieben: seine Autobiografie und die Schilderung der amerikanischen Reise wurden als *Opera posthuma* gedruckt; seine Abhandlung über die Kupferstecherkunst steht in der Mailänder *Biblioteca Italiana*. (Nach den biografischen Mittheilungen in den zu Piacenza 1843 erschienenen „Scritti artistici di Luciano Scarabelli.“)

Ganelet, ein alter Limousiner Künstler, von dem der Baron von Meyendorff (rus-

sischer Gesandter in Berlin) ein Emailbild von ausgezeichneter Schönheit besitzt. Dasselbe ist für die Kunstgeschichte um so interessanter, da man dadurch mit einem bisher nicht gekannten Künstler bekannt geworden. Die Darstellung betrifft die Geisselung eines Märtyrers und die Aufschrift lautet: *Mag. Co. Ganelet Lemosin.* Die Arbeit steht dem Besten, was die kön. Kunstkammer in Berlin von P. Rexman besitzt, nicht nach.

Ganymeda, bei den Phliasiern der uralte Name für Hebe, die schöne Mundschenkin der Olympier.

Ganymedes, der ewigjunge Liebling des Zeus, der fleischgewordene Dichtergedanke eines wegen seiner menschlichen Schöne früh von der Erde zum Himmel Entrückten. Das Karakteristische dieses Götterjünglings, wie es sich in den Bildungen der alten Kunst herausstellt, ist weibliche Zartheit, aber einerseits knabenhafter, andrerseits idealisirter als im Paris (mit dem er oft verwechselt wurde), Adonis und Narzissus. Vom Paris ist er durch grössern Mangel des Gewandes, vom Adonis und Narziss durch die frygische Mütze zu unterscheiden. Aus Weichlichkeit hat er die Füsse übereinandergeschlagen, wie dies ähnlich beim Apollo, Bacchus, Meleager etc. vorkommt. Die erste Vorstellung in der Ganymedfabel ist die Entführung des gottgeliebten Knaben durch den Zeusadler. Man findet diese Idee auf dreierlei Art ausgeführt, 1) mit Härte gegen den schönen Knaben (so auf einer Münze von Ilium im *Museo Arrigoni,* Eckhel *Doctr. num. vet. Tom. II. p.* 484, wo der Adler den Knaben bei den Haaren schleppt), 2) mit möglichster Schonung, indem man den verliebten Zeus selbst im Adler dachte, wie er den Knaben sanft und zärtlich umkrallt, 3) mit Verherrlichung des Jünglings, indem derselbe auf dem aarverwandelten Zeuse sitzt oder durch zwei Adler des Zeus emporgetragen wird. Das zweite Hauptmoment der Fabel betrifft den Ganymed im Olymp, wo er dem Adler Nektar reicht oder den Gottvogel liebkost. In dieser Vorstellung erscheint Ganymed als Vermittler der Götterverjüngung und selbst als Personifikation der Götterjugend, also als männliches Seitenstück zur Hebe, der Jugendgöttin, welche ebenfalls den Zeusadler liebkost und mit Nektar tränkt und ebendarum auch Ganymeda genannt wird.

Darstellungen. — Ein berühmtes Musterbild des vom Adler emporgetragenen Lieblings des Zeus hatte der Erzgiesser Leochares (im Zeitalter Filipps von Makedonien) aufgestellt. Dieser Ganymed war ebenso reizend wie edel aufgefasst, obwol für die Plastik das Motiv des Emportragens durch den Vogel etwas Bedenkliches hatte. Plinius gedenkt dieses statuarischen Werkes mit den Worten: *Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede, et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem.* Eine sichere und herrliche Nachbildung ist die durch Pacetti ergänzte Statue aus Lunensischem Marmor, welche man im Museo Pio-Clementino zu Rom sieht. Dieses Werk stellt die Hingebung des geliebten Knaben an den Erasten in der andeutenden Weise des Alterthums dar. Dass aber der Adler den Liebenden selbst bedeutet, tritt auf den Münzen des Dardanos (*Choiseul-Gouffier: Voy. pitt. II. pl.* 67, 28.) deutlicher hervor, wo der Gegenstand frecher behandelt ist. Genymedes wird darum auch mit der Leda zusammengestellt, wie an der Säulenhalle von Thessalonike (*Stuart: Ant. of Athens III. ch.* 9. *pl.* 9. 11.) als *mascula* und *muliebris Venus.* Eine andre Nachbildung nach Leochares ist die, welche man durch *Zanetti: Statue di San Marco* (*T. II. tav.* 7.) kennt. Dieser Ganymed, der zu Zanetti's Zeit den Vorsaal der Venediger Markusbibliothek schmückte, hält den Hirtenstab und hat den bellenden Hund zur Seite. Vor ihm liegt die Syrinx. S. die Abbildung im Art. *Adler.* Dieselbe Vorstellung findet man häufig auf Gemmen und Münzen. (Als ein seltsamliches Produkt bildnerischer Laune muss die im Palast S. Marco zu Venedig befindlich gewesne Statue betrachtet werden, wo Ganymed wirklich schwebend gedacht war, sodass die Figur mittels Strickes an der Decke hängen musste. So schön auch dies Bildwerk ist, so störte doch der Widerspruch zwischen Hängen und Schweben, der es zu deutlich zum Bewusstsein brachte, dass der Stein nicht fliegen kann.) — In den Kreis der Darstellungen des Ganymedes als Mundschenken im Olymp gehört die Statue aus dem Palazzo Lancelotti, welche Winckelmann anführt; ferner gehören dahin zwei Statuen im Pio-Clementino, s. *Museo P.-Cl. tom. II. tav.* 35. 36. Die auf der 35. Tafel abgebildete ist die schönste Ganymedstatue, bekannt als der Gan. des Palastes Verospi. Ein Nachgebild davon befand sich im Pal. Lancelotti. Winckelmann rühmte diese Statue, hielt sie aber irrig für einen Paris. (Vergl. Visconti zum *Mus. P.-Cl. tom. II. p.* 68. Note *d.*) Ein Ganymed, welcher den auf einem Felsen stehenden Adler liebkost, stand in der Villa Medici, von wo er in die Florenzer Skulpturengallerie kam. S. Perriers Stichwerk *pl.* 60. Dieselbe Vorstellung in Steinschnitten. Ein andrer Ganymed in der Flor. Gallerie ist lediglich ein Geschöpf des Benv. Cellini, der (wie er selbst naiv erzählt) den Tronk

von einem Apollo zum Gan. ergänzte. Ein deutungsvolles Ganymed-Relief im Pio-Clementino (s. *M. P.-Cl. V.* 16. *Visc. p.* 31.). Die berühmteste Ganymed-Gemme, wo der Liebling des Zeus den Hasen hält, befindet sich in der Steinsammlung zu Petersburg. Es gibt aber eine ganze Sippe solcher Gemmen, die beredtes Zeugniss von der Neigung zu schönen Knaben bei Hellenen und Römern ablegen. Die sitzende Stellung ist die weichlichere. (Die modernen Steinschneider verrathen sich in ihren Nachahmungen durch Zufügung von Wolken und Häufung der Nebendinge.) Im Dresdner Museum findet sich der schöne Rumpf eines Gan., dort Apollo benannt; er hat die Füsse übereinandergeschlagen und hält den linken Arm, offenbar als Schalenhalter, in die Höhe. Vergleicht man damit die einst in Herkulanum (nicht in der Tiber) gefundene, von Clemens XI. an den Prinzen Eugen verschenkte, dann aus dessen Verlassenschaft vom Könige von Preussen erworbene Statue, welche Levezow als einen Betenden erklärt hat und die seitdem als anbetender Knabe berühmt ist, so wird man zweifelhaft, ob nicht die Bronze zu Berlin doch, wofür sie Levezow selbst anfangs angesehn, für einen Ganymedes zu halten sei. Immerhin bleibt es eigen, dass das, was Levezow für die Miene des Bittenden und Betenden halten musste, von Andern als Gebärde der Zärtlichkeit erschaut ward. Sollten Andacht und Zärtlichkeit pathognomisch nicht sehr verwandt sein? — Ganymedische Erzgeräthfigur im Neapler Museo: der Jüngling mit frygischer Mütze, aufgeknöpftem Oberkleide (das mit den Beinkleidern aus einem Stücke besteht), ineinandergelegten Armen und überkreuzgeschlagnen Füssen. Zu seiner Basis dient ein schönbärtiger Zeuskopf mit Stirnbinde. — Unter den Ganymedbildungen der Neuzeit zeichnen sich vornehmlich die Thorwaldsenschen aus. Herrlich ist der frygische Jüngling, der vor dem Adler kauert und ihm eine Schale vorhält; halb schüchtern beugt er sich zurück, als habe er doch noch Furcht vor seinem Räuber, dabei aber achtet er stillvergnügt und behutsam sorgfältig darauf, dass er den kretensischen Vogel würdig pflege. Der Adler ist äusserst natürlich, doch ganz in seinen Schranken stylisirt; die Flügel scheint er zu lüften, wie Vögel wol beim Trinken thun; trotz seiner Unbehilflichkeit aber hat er einen so edeln hoheitlichen Ausdruck und Anstand, dass man ihn gern für den Blitzträger hält. Nächst diesem statuarischen Werke ist das wunderschöne Relief hervorzuheben, welches die Entführung des reizenden Jünglings verschaulicht. Beide Werke Thorwaldsens sind holzschnittlich wiedergegeben im Art. *Adler*. Sodann ist der herrlichen Efebengestalt eines Ganymed, der seinen eben aus hohen Lüften herabschiessenden Räuber erblickt, vom Berliner A. Wredow zu gedenken. Die Auszeichnungen dieser Statue sind: jugendlich liebreizende, sanft verschwellende Formen, Wahrheit und Schönheit in Stellung und Haltung, treffliche Anordnung des Kopfes und sinniges Verbergen der hässlichen frygischen Mütze, dieser Zwillingsschwester der ehrlichen deutschen Nachtmütze. Ferner erwähnt man eine Gruppe von Emil Wolff: „Hebe, welche den Ganymed im Mundschenkenamt unterrichtet“ (aufgestellt in Charlottenhof). — Malerischer Seits sind als Ganymedschilderer zu nennen: Michelangelo, von oder nach welchem ein in göttlichem Sturme durch die Luft getragner Ganymed in mehren Ausführungen vorkommt (vorzüglich schönes Exemplar in der Gall. des Berliner Schlosses, ein andres im Palaste zu Kensington [nach Passavants Vermuthung vielleicht das, welches laut Vasari durch Battista Franco ausgeführt worden] und ein kleineres Nachbild — wo der Hund dem Entführten nachblickt und im Hintergrunde Ruinen mit Staffage bemerkt werden — in der Staatsgallerie zu Wien); Correggio, von dem ein Ganymedraub mit dem nachbellenden Hunde die Wiener Gall. ziert, in welchem Gemälde sich die theure Beute des Gottvogels durch lieblichste kindliche Anmuth auszeichnet; Raffael, von dem zwar keine Hanptvorstellung des Ganymed, aber doch die Gestalt des Göttermundschenken im Fresko der Hochzeit Amors und Psychens vorhanden ist, zu welcher Figur man das Studium im Louvre vorfindet; Tizian, von dem ein Ganymedraub (achteckiges Bild aus dem Palaste Colonna zu Rom, sehr kräftig gemalt und üppigen Karakters) in der Nationalgallerie zu London geschaut wird; Rubens, dessen in der Gall. Orleans befindlich gewesenen Ganymedraub man durch den Stich von Henriquez kennt; Rembrandt, der eine Entführung des Ganymed im Sinne der frühesten Bildner, die den Raub durch Heftigkeit, Gewaltsamkeit und höchste Kraftäusserung karakterisirten, meisterhaft naturalistisch wenn auch unästhetisch geschildert hat (das berühmte Bild in der Dresdner Gall., wo der in die Luft entrückte Bube zu heulen anfängt und in fürchterlicher Angst herunterpisst); Josef Anton Koch, dessen Ganymedraub sein letztes Gemälde war, das unbeendigt geblieben und in Kestners Besitz zu Rom befindlich ist; Bonaventura Genelli, von welchem mehre den Ganymed enthaltende Compositionen bekannt sind, z. B. Bacchus mit dem Ganymed und der Hebe, Zeus und sein Mundschenk nebst Eros etc. Letzte

Darstellung, nach einer Stelle des homerischen Epos entworfen, wird im Holzschnitte zu diesem Art. wiedergegeben.

Garance heisst im Französischen das Kraut der Färberröthe, der Grapp oder Krapp, der besonders stark in Südfrankreich (theils auf Furchen, theils nur in Zeilen, mit Kartoffeln dazwischen) gebaut wird. Die Wurzeln brauchen drei Jahre bis

zur Aernte, dabei gehörige Bewässerung, wie es bei Avignon durch die weitverzweigten Kanäle der Durance und Sorgue geschieht, von welchen man besonders der Sorgue eigenthümliche Kraft zuschreibt.

Garancine wird ein durch Schwefelsäure partiell verkohlter Krapp benannt, den man in neuerer Zeit in den Handel gebracht und welcher sich bereits grosse technische Geltung erworben hat. Die Schwefelsäure wirkt nur auf die Holzfaser der Krappwurzel zersetzend ein, ohne den Farbstoff derselben zu verändern.

Garavaglia, Giovita, s. im Art. *Kupferstechkunst.*

du Gardin, Guillaume, ein Meister der Tournayer Bildhauerschule im 14. Jahrh. Urkundlich ist ermittelt, dass der Herzog Johann III. von Brabant im J. 1341 bei ihm ein in der Löwener Franziskanerkirche zu errichtendes Denkmal für seinen Oheim Heinrich von Löwen und dessen Sohn und Enkel Johann und Heinrich von Löwen um die Summe von 200 Goldgulden bestellt hat. Ein so bedeutender Auftrag lässt auf einen Meister von bedeutendem Rufe schliessen, sicher aber stellt sich durch jene Bestellung heraus, dass die Bildhauerschule von Tournay zu jener Zeit in den Niederlanden hochangesehen war. An drei verschiednen Stellen des durch Hrn. du Mortier aufgefundenen Bestellungsvertrags jenes Herzogs von Brabant mit Guillaume du Gardin wird dem Künstler vorgeschrieben, das Denkmal mit guten Oelfarben (*de pointure de boines couleurs a ole*) zu bemalen. Hiermit haben wir also einen neuen Beleg für die in Dr. Waagens Schrift über die Eycks ausführlich erhärtete Ansicht, dass die Mischung der Farben mit Oel in den Niederlanden schon geraume Zeit vor den Eycks bekannt und gebräuchlich gewesen ist. (Vergl. Professor Waagens höchst interessanten Aufsatz über die alte Bildhauerschule zu Tournay in Nr. 1 f. des Stuttg. Kunstblattes 1848.)

Garisenda, — so heisst ein Thurm zu Bologna, der im J. 1110 erbaut ward und bei 140 F. Höhe gegen 8 F. von der Senkrechten abweicht.

Garnerey, Marinemaler zu Sèvres, dessen Seestücke sich durch schöne Klarheit und zierlichen Vortrag auszeichnen.

Garofalo — *Benvenuto Tisio* — s. im Art. *Italische Malerei.*

Gärtner, ein preussischer Bautenmaler, der in einer so bescheidenen wie sorgfältigen, ob auch nüchternen Weise malt. Sein jüngstes Architekturstück (auf der Berliner Ausstellung 1848) betrifft das altdeutsche Rathhaus zu Breslau.

Gärtner, Friedrich, einer der berühmtesten und durchgebildetsten Baumeister unsrer Zeit, gestorben im 55. Lebensjahre 1847 zu München, war der Sohn des aus Dresden gebürtigen Architekten Joh. Andreas Gärtner, der aus den Diensten des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus in Koblenz 1804 in bairische übergegangen und nach München gekommen war. Friedrich, 1792 zu Koblenz geboren, erhielt auf diesem Wege München zur Heimath, und bildete sich von 1809 an auf der Akademie zum Beruf seines Vaters heran. Nach Paris, das er 1812 besuchte, sah er die Städte Italiens und Siciliens, und gab sich vier Jahre lang (1814 — 1818) mit grossem Eifer dem Studium des Alterthums und seiner dortigen Baudenkmale hin, wovon das von ihm 1819 herausgegebene lithografische Werk „Ansichten der am meisten erhaltenen Monumente Siciliens, mit erläuterndem Text" rühmliches Zeugniss gibt. Von England, wohin er noch in demselben Jahre gegangen, ward er 1820 zurückberufen, um die durch Karl Fischers Tod erledigte Stelle als Professor der Architektur an der Akademie einzunehmen, und nun beginnt, erst allmälig, bald aber in hastiger Steigerung eine Thätigkeit, der, nach menschlicher Erfahrung, auch die rüstigsten Kräfte erliegen müssen. Zu dem Lehrfach der Baukunst kam sehr bald die oberste Leitung der Porzellanfabrik und der damals damit verbundenen neuerrichteten Glasmalereianstalt, sowie bauliche Einrichtungen im Gebäude; bald nachher die Herstellung des Einsturz drohenden Isarthores in München. 1829 ward er vornehmlich auf Anregung und den Wunsch von Cornelius zum Bau der Ludwigskirche berufen und, durch denselben in nähere Berührung mit dem König gesetzt, bald mit der Ausführung einer grossen Anzahl umfangreicher Gebäude, ja gewissermaasen eines ganzen Stadttheils betraut. Dazu ward er Oberbaurath in der obersten Baubehörde beim Ministerium des Innern, wie nachmals deren Vorstand, Generalinspektor der plastischen Denkmale des Reichs und nach Cornelius' Abgang Direktor der königl. Akademie der bildenden Künste. Beehrt mit dem Vertrauen des Königs mochte ausserdem seine Zeit der Prüfung und Beurtheilung mancher fremden Pläne gewidmet sein, nicht gerechnet die Reisen, die aus besonderem Auftrag zu bestimmten architektonischen Zwecken zu unternehmen waren, und von denen wohl vornehmlich jene im J. 1836, in Gesellschaft des Königs nach Griechenland, die beglückendsten Erinnerungen und die bedeutendsten Folgen für Gärtner mit sich bringen musste. Bedenkt man nun, dass Gärtner auch den Freun-

den und dem geselligen Leben gern und ohne ängstlichen Rückhalt sich hingab und mit einer geliebten und vorzüglichen Gattin die Sorge um die Erziehung einer heranwachsenden Kinderschaar theilte, so begreift man in der That kaum, wie alle Pflichten zu übersehen, geschweige zu erfüllen waren.

Nach der Uebernahme der Porzellanfabrik im J. 1822 war Gärtners erste architektonische Arbeit die zur Erhaltung nothwendige Herstellung des durch Form und geschichtliche Erinnerungen wichtigen Isarthores in München, 1828. Hierauf folgte 1829 die Ludwigskirche mit ihren Nebengebäuden, die 1845 vollendet wurde; 1831 bis 1842 die Bibliothek, 1833 bis 1836 das Blindeninstitut, 1835 bis 1840 die Universität und das gegenüberstehende Georgianum, 1836 bis 1839 das Damenstift St. Anna (das zu Privatwohnungen verwendet wurde), 1837 bis 1840 das Fräulein-Erziehungsinstitut, 1838 bis 1842 die Salinenadministration, 1840 bis 1845 die Feldherrnhalle, 1842 bis 1845 das Brunnenhaus im englischen Garten nebst den beiden Springbrunnen am Universitätsplatz; 1843 ward der Wittelsbacher Palast, 1844 das Siegesthor und der neue Friedhof, und 1845 die Villa der Königin vor dem Siegesthor angefangen. Alle diese Gebäude befinden sich in München. Ausserhalb der bairischen Hauptstadt leitete Gärtner 1832 bis 1838 die Restauration des Regensburger Domes, 1833 bis 1838 den Bau des Kursaales und der Brunnenbedeckung in Kissingen, übernahm 1834 das Rathhaus in Zwickau, 1835 den Palast des Königs Otto in Athen, 1837 die Restauration des Bamberger Domes, 1840 das Pompejanum bei Aschaffenburg, 1842 die Befreiungshalle bei Kehlheim, 1845 die Restauration des Domes zu Speyer, 1846 die Villa des Königs in Edenkoben und 1845 bis 1847 das evangelische Kirchlein zu Kissingen. Ausserdem liegen noch mit der Bestimmung der Ausführung die Entwürfe vor zu der Kirche in Hailsbronn bei Nürnberg, zu der Stadtanlage in Ludwigshafen, zu dem Bockkeller in München, zu den Festungsbauten in Germersheim und Neu-Ulm u. s. w.

Alle diese Gebäude haben ein gemeinschaftliches Gepräge, und fast alle denselben Styl, der, hervorgegangen aus den Werken der romanischen Bauzeit, sich in den modificirten Formen des Alterthums bewegt und den Rundbogen mit allen Folgerungen als Hauptkennzeichen an sich trägt. Durch diesen Umstand erhält Gärtner als Künstler seine Bedeutung in der Geschichte und für die Fortbildung der neueren Kunst; denn nur, wer etwas Ganzes ist, wird im grössern Ganzen ein sichtbares und wirksames Glied. Das Ziel aber, nach welchem die neueste Architektur, zum Theil noch unbewusst, hinarbeitet, ist der Ruhm einer nationalen Kunst.

Nachdem v. Klenze seine mit Begeisterung ergriffenen, mit Ernst und Treue und einer aus seiner Natur hervorgegangenen Nothwendigkeit durchgeführten Studien des griechischen Alterthums in einer Reihenfolge bedeutender Werke vor der Welt erwiesen und damit die Männer seines Berufs auf die Hochbahn der Kunst geführt hatte, war es natürlich, dass man, wenn noch weitere Wege offen standen, und Drang und Zug in die Ferne die Wanderer beseelte, vorwärts ging; ja sogar, dass man — des fernen Zieles gewiss — es nicht achtete, wenn die eingeschlagene Strasse zunächst ungeebneter und reizloser war, als die weite Höhe, auf der die Tempel standen von Girgenti und Athen. Es wird Viele geben, die die Gärtnerschen Conceptionen nicht hoch und (in Bezug auf die Schwesterkünste) nicht umfassend, seine Anordnung nicht schön genug, seine Formen und Verhältnisse aber oft zu schwer finden und in seinen Verzierungen zuweilen Anmuth und Geschmack vermissen, Viele, denen der vorherrschende Karakterzug seiner Gebäude — die schwache Profilirung und das Sousrelief der Ornamente — ein unbefriedigtes Gefühl zurücklässt; aber Alle, die an einen Fortgang unserer Kunst zu nationaler Gestaltung glauben, werden darin übereinstimmen, dass Gärtner sie auf diesem Gange wesentlich gefördert, nicht unähnlich der Geschichte, die uns die germanische Kunst im Mittelalter auch als ein Kind und einen Zögling der aus der Antike gebornen romanischen zeigt. Ist dies aber seine Stellung, so wird seine Thätigkeit, falls empfängliches und bildungskräftiges Leben in der Gegenwart ist, segenreich fortwirken und zwar gemeinschaftlich mit der Kunst, der er die seinige zur Seite gestellt; denn im Reiche der Geister stirbt nichts, und das Neue hat nur im organischen Zusammenhang mit dem Alten die Gewähr seines Bestandes. Dazu kommt, dass Gärtner in vielen Dingen einen Sinn für das Zweckmässige bewährt hat, der selbst durch den edelsten Geschmack nicht überflüssig gemacht wird, wie denn die Anlage des Bibliothekgebäudes in München mit seiner gleichsam ein ganzes Volk zur Wissenschaft einladenden breiten Prachtstiege, und die zweckmässige Anordnung der Bücherschränke mit Treppen und Gallerien Muster bleiben wird für alle Neubauten der Art.

Was nun seine Wirksamkeit als Direktor der Akademie der bildenden Künste betrifft, so muss man allerdings im Auge behalten, dass er als Architekt einen unmittelbaren Einfluss auf die Studien der Malerei und Bildhauerei nicht wohl ausüben konnte. Seinen Eintritt bezeichnete er zunächst mit äusserlichen Anordnungen, die von allen Betheiligten als Wohlthat gepriesen werden, mit Herstellung namentlich des Inventars der Anstalt und Beachtung und Bewahrung vieler werthvollen in Vergessenheit gekommenen Kunstschätze. Sodann ward unter ihm eine Reorganisation der Anstalt zu Stande gebracht, der man in ihren Grundprinzipien gewiss die Anerkennung nicht versagen wird. Dem Erbübel der Akademien, der uniformen eklektischen Kunstbildung, ist auf dem eingeschlagenen Wege vorgebeugt, sowie dem vielfach drückenden Rangverhältniss der angestellten Künstler. Gleichberechtigt stehen fortan diese nebeneinander, und die jungen Künstler, die die Vorstudien durchgemacht, wählen sich unter ihnen nach Neigung und Geschmack, wen sie wollen, zu ihrem Meister. Die zu dieser wichtigen Reform nothwendige Erweiterung der Lokalität und deren zweckmässige Einrichtung muss gleichfalls dem Vorstand der Akademie zum bleibenden Verdienste angerechnet werden.

Es erübrigt noch ein Wort über Gärtners Karakter im Umgang. In Rede und That lebendig, entschlossen, fest, heftig, selbst leidenschaftlich, konnte es nicht fehlen, dass er sogar ohne es zu wollen, wehthat, auch, dass er mit Entschiedenheit gegen das, was ihm im Wege war, verfuhr; wiewohl ihn in dieser Beziehung mancher Verdacht mit Unrecht traf und namentlich die Meinung, als habe er direkt auf Cornelius' Abgang von München gewirkt, (nach zuverlässigen Nachrichten) auf irrigen Voraussetzungen ruht. Gegen Untergebene und seinem Schutz Befohlene war er vorsorglich und gewissenhaft, wie sich denn bei seinen vielen und grossen Bauten fast kein Unglücksfall ereignet hat. Seinen Freunden aber war er der liebenswürdigste Gesellschafter, unerschöpflich in guten und witzigen Einfällen, voll Humor und Laune, dazu begabt mit einem wunderbaren Talent der Nachahmung, so dass er mit drastischer Lebendigkeit Erlebnisse und Geschichten zum Ergötzen und Entzücken einer zahlreichen und frohbewegten Versammlung vortragen konnte. Die derbe Natürlichkeit des Ausdrucks, gemässigt durch die immer bereite Heiterkeit seiner Seele, machte ihn seinen Freunden unentbehrlich, und mag in Verbindung mit seinen künstlerischen Fähigkeiten und seiner Geschäftstüchtigkeit ihn ganz besonders in der Gunst König Ludwigs so hoch gehoben haben, dass dieser einst ein dem Künstler veranstaltetes Ehrenfest mitbesuchte und dass er bei der Nachricht von dem unerwarteten Tod im bittersten Schmerz den Verlust beklagte.

Gärtners Hintritt erfolgte am 21. April 1847. Der Tod brach in ein Haus ein, das, allem Anscheine nach, ihm weltenfern lag. Zur Enträthselung des plötzlichen Ereignisses berichtet Dr. E. Förster aus München Folgendes. „Es war am 14. April, dass ich mit dem Direktor Gärtner im Hause des preussischen Gesandten zusammentraf und dass er dort von einem eigenthümlichen Vorfall erzählte, der ihm wenige Tage vorher begegnet. Er war zum Begräbniss ich weiss nicht welches hochgestellten Mannes nach dem Gottesacker gegangen und hatte sich, weil er zu früh gekommen, an die Fenster des Leichenhauses gestellt und unter Andern einen Todten gesehn, der deutlich die Züge eines ihm befreundeten Mannes trug. „„Wer ist wol der Todte““, frug Gärtner einen Nahestehenden, „„„der so täuschend dem Oberkonsistorialrath Fuchs ähnlich sieht?““ Er ist es selbst, war die Antwort. Gärtner, der wenige Tage vorher in befreundetem Kreise neben ihm bei Tische gesessen, konnte es kaum fassen. „„„Dieser Anblick und diese überraschende Antwort““, fuhr er gegen uns fort, „„„ergriffen mich so, dass ich plötzlich den Tod bis aufs innerste Mark in mir spürte, und ich werde das Gefühl davon nicht mehr verlieren, solang ich lebe, denn ich habe Aehnliches noch nie empfunden.““ Keiner von uns dachte, dass dem Manne, der in aller Kraft der Gesundheit und der Jahre vor uns sass, ein nur sehr kurzer Weg zu dem angedeuteten Ziele vorgezeichnet war. Doch war es so. Nach zwei Tagen traf ihn ein Schlagfluss, und wieder nach einigen lag er todt auf der Bahre, geschieden von einem vielfach beglückten, an Ehren reichen, thätigen Leben, von weitaussehenden Plänen und einer Reihe angefangener und nahevollendeter Werke.“

Die Mehrzahl der angefangenen Arbeiten ist unter die Aufsicht eines Verwandten und Schülers von Gärtner, des Bauinspektors Klumpp gestellt; die Vollendung der Kehlheimer Befreiungshalle aber dem Geh. Rath Leo von Klenze und die des Siegesthores dem Oberbaurath Eduard Metzger übertragen; und so ist durch eine eigenthümliche Fügung die Verbindung mit dem Prinzip der antiken Kunst nach der einen, und mit dem der nationalen Kunst nach der andern Seite in Gärtners nachgelassenen Werken hergestellt. Sein Geist wird fort-

leben in seinen Werken, seine irdische Hülle aber wird in einem derselben, in der Ludwigskirche, königlicher Bestimmung gemäss ihre Ruhestatt finden.

Zum Schluss dieser Mittheilungen über Gärtners Leben und Wirken, wobei wir dem Ernst Försterschen Nekrologe in Nr. 44 des Kunstblattes pro 47 gefolgt sind, muss auf die nähere Besprechung der Gärtnerschen Bauwerke in den Artikeln „München", „Neuere Baukunst" und „Rundbogenstyl" verwiesen werden. Aufrisse der Ludwigskirche, der Hochschule, der Bibliothek und des Isarthores, sowie mehre Einzelheiten von diesen Bauten und einen Theil der Fasade des Blindeninstituts hat Graf Athanasius Raczynski in seiner *Geschichte der neuern deutschen Kunst* mitgetheilt. — Im J. 1844 begann zu München das Blätterwerk in Querfolio, worin *Gärtners ausgeführte Gebäude* veröffentlicht werden. (Erscheint in Lieferungen, deren jede zehn Bl. stark ist. Lief. I. enthält die Bibliothek und das Archivgebäude zu München.) — Als Werk der Gärtnerschen Schule sind anzuführen: *Architektonische Entwürfe zu Pracht- und Civilgebäuden, ausgearbeitet nach Motiven des Oberbauraths und Direktors Gärtner von den Architekten Bartels, Bauer, Beyschlag, v. Blatnitzki, Bürklein u. A.* München 1846. Grossfolio. (18 lith. Blätter nebst einer kurzen Schilderung der baukünstlerischen Anstrebungen Münchens unter den Königen Max Josef I. und Ludwig I.)

Garucci, Raffaello, ein gelehrter Jesuit, dem man das 1846 bei Josef Spithöver zu Rom erschienene Werk verdankt: *Monumenta reipublicae Ligurum Baebianorum in Baebiani ruinis aut locis vicinis reperta, cum disquisitionibus in ἀντίγραφον tabulae aeneae alimentariae reipublicae ejusdem.*

Gassen, Gottlieb, geb. 1805 in Koblenz, seit 1827 in München, hat hier in den Arkaden, im Königsbaue und in den Pinakothekloggien glänzende Beweise von seinem technischen Vermögen im Fresko sowie von seiner lebendigen Fantasie im Entwerfen und Ausführen eigener Kunstanschauungen gegeben. Seine den Minnesinger Walter von der Vogelweide betreffenden Gemälde, welche der Königin Vorzimmer im Münchner Königsbau schmücken, sind aus ächtlyrischer Begeistrung hervorgegangen und voll lebendiger Farbenpracht. Immitten der Decke sehen wir die treffliche Darstellung des Sängerkriegs auf der Wartburg, wo Herr Walter vor dem Landgrafen Hermann von Eisenach und dessen Gemahlin Sofie (einer Tochter des grossen Baiernherzogs Otto I. von Wittelsbach) als gekrönter Sänger steht, während der besiegte Heinrich von Ofterdingen, für welchen der Henker mit dem Stricke bereitsteht, sich in den Schutz des sternkundigen Gelehrten und Dichters Klinsor aus Ungerland begibt. Wolfram von Eschenbach, Reinmar der Fiedler, Biterolf und Heinrich von Rispach sitzen als Kampfrichter dabei. Links davon sieht man Walter bei dem Könige Filipp, der zu Magdeburg das Kristfest feiert; rechts aber Walter, wie er vom Kaiser Friedrich mit einem Hause und von der Kaiserin mit dem Lorber beschenkt wird. In den Bildern darunter ist Walter geschildert, einerseits wie er beim Anblicke Jerusalems betet, andrerseits wie er nach der Rückkehr vom Kreuzzuge über die durch Mönche und Kriegsleute über Deutschland verbreiteten Gräuel wehklagt. Die Wand der Eintrittsthür genüber zeigt den Sänger in Frühlingseinsamkeit, daneben einerseits wie er mit seiner Holden in einem Schilde sich spiegelt, andrerseits wie er sich von derselben verabschiedet um ins Tegernseer Kloster zu gehen. Darunter grau in Grau: der Dichter von der Geliebten mit Blumen bestreut. Ueber der Eingangsthür erschaut man zwischen zwei Bildern zu Walters Frühlingsliedern sein Grab zu Würzburg, auf welchem Vögel von Chorknaben gefüttert werden. Darunter grau in Grau: die Geliebte vom Dichter bekränzt. (Zwei Gemälde dieses Zimmers sind durch Bodmer steingezeichnet worden: die Schilderung der Liebenden und Walters Abschied von der Holden. Blätter in Royalfolio.) — Als religiösen Maler lernt man Gassen in den Fresken kennen, womit er das neue Kirchlein zu Weissenthurn (bei Neuwied) auf Kosten des rheinisch-westfälischen Kunstvereins geschmückt hat. Der sehr feierliche Eindruck des Ganzen, die vielen schönen einzelnen Gestalten und Gruppen, mit der Architektur durch grosse, passende und geschmackvolle Verzierungen in Verbindung gebracht, erfreuen in hohem Grade und lassen leicht manches Unschöne und Widerwärtige übersehen, was aus krankhaft-katholischer Anschauung des Künstlers hervorgegangen. (Allem Verstand und aller Aesthetik hohnsprechende Bilder sind z. B. der Bischof Erasmus, wie er eine Winde in den Händen hält, um welche seine eignen Eingeweide gedreht sind; ein andrer Heiliger, der ausser dem Kopfe, den er auf dem Rumpfe trägt, noch eine treue Kopie desselben, sauber abgeschnitten, vor sich stehen hat; St. Pantaleon, dem ein schuhlanger Nagel bis zur Hälfte in der Stirn steckt, ohne dass es ihn im Geringsten zu schmerzen scheint, und St. Cyriacus, der einen schlaffen affektirten Teufel an einer langen eisernen Kette hält.) Zu den herr-

lichsten und schönsten Gestalten dieser Kirche gehören die einfach und grossartig dargestellten Heiligen: Katharina und Eustachius, dann der Gottvater und die ihn umgebenden Engelchöre. Besonders die letztgenannten sind schön und erhaben; die Gestalt und die Bewegungen Gottvaters haben etwas ungemein Grosses, gewaltig Imponirendes; in den Engeln liegt ein ganzer Schatz von Herrlichkeit, von Künstlerinnigkeit und reiner, heitrer, aufstrebender Gottesliebe. Diese Darstellungen befinden sich theils über dem Bogen, theils an den beiden Wänden vor dem Chore. Auch das Technische ist in diesem Theile am Vollendetsten. Die Gewandungen sind überhaupt schön erfunden, einfach, massig: seltner sind die Fleischpartien gelungen, zumal Hände und Füsse. Der himmelblaue Grund, auf dem sich die Gestalten an den Seitenwänden befinden, bildet sich um den Gottvater zur Glorie und verleiht dem Ganzen ein verklärtes himmlisches Ansehn. Wie schon oben gesagt, ist der Gesammteindruck ein sehr harmonischer, reicher und edler, und so gewinnt man den Künstler, obwol man hier mit Vielem des von ihm Dargestellten nie einverstanden sein kann, auch in diesem Freskowerke lieb.

Gasser, Johann Peter, ein zu München blühender Bildner, hat sich in grössern und kleinern Statuen bewährt. Ende 1846 sah man seine anmuthige Statuette der sitzenden und zur Guitarre singenden Jenny Lind von vollkommener Bildnissähnlichkeit. Auf der Wiener Ausstellung 1847 erfreuten seine Statuetten Wilh. Kaulbachs und Julius Schnorrs sowie die lebensgrosse Statue eines Fechters. — Von einem jungen tyrolischen Bildner Josef Gasser zu Rom, der sich mit unverkennbarer Gefühlswärme in religiösen, aber auch mit Glück in mythischen Darstellungen versucht, berichtet Heinrich Stieglitz in seinen „Erinnerungen an Rom“ (Leipz. 1848). Derselbe sah einige von Gassers jüngsten, nur erst in Gips gegossenen Arbeiten auf der Ausstellung des röm. Künstlervereins. In seltsamer Zusammenstellung, an der aber der Betrachter sein Wohlgefallen fand, breitete sich da ein Basrelief der heil. Familie aus, welchem zur Linken eine Marie mit dem Kristkinde, zur Rechten aber eine Venus stand, zu deren Füssen die Gewaffen des Kriegsgottes liegen. Auf dem rosenumwundenen Helme des Mars sitzt eine der venusischen Tauben, welche mit niedergebogenem Halse sich der Gefährtin entgegenbewegt, die aus dem Helme hervor zu ihr emporgirrt; daneben bittet Amor, aufs Dringlichste zu seiner göttlichen Mutter hinanblickend, ihm den entwendeten Pfeil zurückzugeben, indess er den leeren Köcher in der Linken hält. Das zufällige Rencontre der Venus mit der Maria ergab einen so wunderlieblichen als bedeutungsvollen Gegensatz: die Fülle blühender Schönheit in der Liebgöttin der Alten zu der mehr innerlich gespiegelten Anmuth der keusch niederblickenden und in ihren Mantel gehüllten Jungfrau, welcher Krone und Zepter durch Engel zu Füssen gelegt werden.

Gastmahlsbilder. I. Klassische Vorstellungen. Festgelage, Hetärenmahle und einfache Familienmahle (welche letztern meist als Todtenmahle zu fassen sind) findet man häufig dargestellt in den verschiedenartigsten Resten antiker Kunst. Mahle von festlichem Karakter auf etruskischen Urnen und in Vasenbildern, wo es an musikalischen und orchestischen Ergetzlichkeiten und durchsichtig bekleideten Hetären nicht fehlt. Auf einer Vase aus Agrigent (Girgenti), welche unter 71. in Eduard Gerhards antiken Bildwerken mitgetheilt wird, haben die Zecher und die Flötenspielerin beigeschriebne Namen. Ein in Composition und Ausdruck unübertrefflich schönes Vasenbild, welches die reichen Freuden der Tafel, Lust und Liebe der Alten schildert, findet man sehr lebendig beschrieben in Gerhards und Panofka's Neapler Antiken I. S. 340 f. (Abbild dieses den vollsten Begriff eines Hetärenmahls gebenden Gemäldes s. im *Mus. Borbon. V.* 51.) Einfache Familienmahle auf griechischen Leichensteinen sind Mahle der Todten, die dabei selbst als Unterweltsgottheiten erscheinen. Auch jene Festgelage auf Aschenkisten und Vasen Grossgriechenlands und Etruriens mögen zum grossen Theile das selige Loos der Abgeschiedenen ausdrücken, welches griechische Hymniker als unausgesetztes Schmausen an vollbesetzten Tafeln und als ewige Trunkenheit bezeichneten. Bei so sinnlicher Ausmalung des Looses der Seligen dürften selbst die Freiheiten, welche sich die Gäste dieser Mahle mit buhlerischen Flötistinnen nehmen, gar nicht unziemlich erscheinen. Einen Begriff von römischen Leichenmahlen geben die Gemäldereste an den Wänden der Grabkammer der Cestiuspyramide (vergl. den Art. über letztre). — II. Neuere Darstellungen, sagengeschichtliche und rein historische, sinnbildliche und ganz alltägliche Gastmahle betreffend. Darunter sind am Zahlreichsten die biblischen Gastmahlsbilder, welche alle mehr oder minder sagengeschichtliche Mahle betreffen. Von Dom. Ghirlandajo das „Gastmahl des Herodes“, Fresko in Marianovella zu Florenz. Von Bonifazio Veneziano das „Gastmahl des reichen Mannes“, reizvoll novellistisch behandeltes Bild in der Akademie zu Venedig. Von Tizian das „Gastmahl zu Emmaus“

in mehren Gemälden, wovon das namhafteste sich im Louvre befindet. (Ein gutes Nachbild davon aus tizianischer Schule in den Studj zu Neapel.) Von Paul Veronese ein schönes Bildchen desselben Gegenstands in der Gall. des Herzogs von Sutherland in Staffordhouse zu London, wovon man eine alte Wiederholung in der Pommersfelder Gall. antrifft. (Ausgezeichnete Jüngermahlsschilderungen von andern Meistern s. im Art. *Emausbilder*.) Von Mabuse, Giorgione, Bordone, Veronese und Tintoretto Darstellungen des „Gastmahls beim Farisäer Simon zu Bethania." (Vergl. den Art. *Fusswaschung*.) Von Vasari das „Gastmahl Gregors des Grossen" in der Pinakothek zu Bologna. Von Dom. Cresti [Passignano] das „Gastmahl des Königs Asverus", Bild mit vielen kleinen Figuren in der Staatsgallerie zu Wien. Von Frans Bol das „Gastmahl des Belsazar", bekannt durch den Stich des Andreas Ludwig Krüger. Von Hans Holzmann aus Köln († um 1639) das „Gastmahl in einem Garten", ein sehr geschickt gemaltes Bild von glücklicher und launiger Erfindung im Landauerbrüderhause zu Nürnberg. Von Rembrandt das Asverusmahl in einem berühmten Bilde der Dresdner Gallerie, und das „Emmausmahl", ein im Louvre befindliches Bild, das in den Karakteren einen gewissen Adel erreicht, soweit es bei diesem Meister möglich ist. Von Bartholomäus Wittig aus Oels († zu Nürnberg 1684) ein „grosses Gastmahl" mit vielen Figuren an einer sehr langen Tafel in einem mit Tapeten behängten und von Kerzen erleuchteten Saale, auf Kupfer gemalt 1640, in der Staatsgall. zu Wien. Von Joachim Sandrart das grosse „Friedensmahl zu Nürnberg 1649", Festmahl zur Feier des westfälischen Friedensschlusses, nach welchem bis 1809 im Rathhause Nürnbergs befindlich gewesenen, jetzt in der städtischen Gallerie des Landauerbrüderhauses aufgestellten Bankettbilde der Nürnberger Friedrich Wagner 1848 einen gediegenen Kupferstich als mahnendes Gedächtnissblatt geliefert hat, worunter die Verse stehen:

Nach dreissigjährigem Krieg in Deutschlands Marken
Der Friede die geschlagnen Wunden heilt;
Doch statt im Innern Eins sich zu erstarken,
Ward mehr und mehr das deutsche Reich getheilt!
Zweihundert Jahre — und rings hört man's tönen:
Weg mit der Trennung! Nur Ein Vaterland!
So lasst uns jetzt die alte Schuld versöhnen,
Reicht euch zum neuen Bund die Bruderhand!

— Von Asmus Jakob Carstens das klassische „Gastmahl der Filosofen", eine den Geist des griechischen Alterthums höchst merkwürdig wiederspiegelnde Composition unter den Handzeichnungen in Thorwaldsens Museum zu Kopenhagen. — Von Paul Delaroche das „letzte Gastmahl der Girondisten", Handzeichnung im Album der Herzogin von Montpensier.

Gattungsmalerei, s. *Genre*.

Gau, Franz Kristian, namhafter Baumeister zu Paris, geb. zu Köln 1790, studirte unter Debret und Lebas, setzte das von Mazois begonnene Werk: *les ruines de Pompeji* (*Paris* 1812) fort, reiste 1818 in den Orient, wo er die interessantesten Alterthümer des Nilthales zeichnete und vermaas, und gab als Frucht seiner Reise das schätzbare Werk heraus: *Antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords de Nil, dessinés et messurés en* 1819. (*Paris* 1821—27.) Eine deutsche Ausgabe davon erschien bei Cotta. — Von der Praxis Gau's zeugen mehre Gebäude zu Paris und anderwärts; man nennt das Presbyterium der Kirche St. Julien le Pauvre, das Gefängniss an der Barrière d'Enfer, die grosse Badanstalt zu Enghien etc. Mit inniger Liebe und Hingebung, feinem Kunstgefühl und gründlicher Kenntniss hat sich Gau der Baukunst des Mittelalters zugewendet, und namentlich erkennt man in seinen längst vollendeten Plänen zu der ihm übertragenen neuen Kirche in der Nähe des Invalidendomes, wie sicher er neben seiner Ueberzeugung von der „Alleingiltigkeit des romantischen Baustyles für die Kirche" alle blos der Zeit angehörenden kleinen Züge und Mängel von diesem Kirchenstyle zu sondern weiss.

Gauermann, Friedrich, geb. 1807 zu Miesenbach in Oberösterreich, zählt zu den ausgezeichnetsten Thierlandschaftern unsrer Zeit und ist im Thierfache gradezu als der Landseer Deutschlands zu betrachten. Seine Darstellungen des Thierlebens sind so vollendeter Art, wie sie nur die vollkommenste Beobachtung der Natur und die höchste künstlerische Begabung zu liefern vermögen. In der Staatsgallerie zu Wien sieht man von ihm vier Stücke aus den Jahren 1829—39, darunter eine „Felsenschlucht, in welcher vorn ein Geier auf einem verendeten Hirsche sitzt, während ein zweiter auf ihn herabstösst, um ihn von seiner Beute zu vertreiben", und die „Einschiffung der von der Alpe heimkehrenden Heerden am Königsee." In der kostbaren Sammlung neuer Gemälde bei Hrn. Rudolf Arthaber zu Döbling bei Wien trifft

man das schöne Bild der „Heimkehr im Sturme“ und eine Schilderung der „Aernte“, welche Stücke trefflich von J. Passini gestochen wurden (Wiener Kunstvereinsblätter für 1840 und 41); sodann die herrliche Darstellung der „Kühe auf der Weide“, welches Gemälde von Allen, die es gesehn, für eine der meisterlichsten Leistungen Gauermanns erklärt wird. Beim Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg sieht man den „Hirsch, der von Bären bewältigt wird“, welches Bild durch die lebendige Auffassung, durch die Wahrheit und treffliche Ausführung selbst den grossen Gemäldekenner Dr. Waagen überraschte, als ihm mit diesem Werke das erste Gauermannsche vor Augen kam. Im Besitze des Grafen Beroldingen befindet sich der „Brunnen in Zell am See“, nach welchem Gemälde Hans Brunner eine Steinzeichnung veröffentlicht hat. Die „Gemsjagd“, im Besitze der Freiin von Brandhof (Gemahlin des Erzherzogs Johann), kennt man durch ein grosses Blatt von dems. Steinzeichner. Auf der Wiener Ausstellung 1845 sah man den „Bauerhof bei Abendbeleuchtung“, den „verendeten Hirsch von Adlern umgeben“, die „wölfische Ueberfallung eines Ebers“, „heimeilendes Vieh beim Regen“ und eine „ländliche Scene“, lauter gehaltreiche Thierstücke. Den erstern Gegenstand (den Bauerhof) hat Gauermann schon früher zu mehren Malen behandelt. Im zweitgenannten Bilde sitzt ein Adler auf dem Hirsche und scheint soeben einen Kampf um die Beute mit zwei andern Aaren einzugehen. Im Drittgenannten haben vier Wölfe einen gewaltigen Eber auf seinem Lager überfallen; keuchend schleppt sich dieser, durch die Bisse des ihm im Rücken sitzenden Wolfes zur Wuth gebracht, aus dem Gestrüppe heraus, um festen Boden zu gewinnen. Einer der Wölfe windet sich mit aufgeschlitztem Bauche heulend auf dem Rücken, während der dritte vorspringend den Eber von vorn zu packen droht. „Unwillkürlich wird man“, so schreibt ein Berichterstatter, „bei dieser Darstellung festgehalten, denn jeden Augenblick gewärtigt man, der heisseste Kampf werde nun beginnen.“ Im vierten Bilde öffnet eben eine Magd das Thor eines Stallhofes, wo sich Kühe, Ziegen, Schafe hereindrängen und die bereits zur Ruhe gegangenen Hühner und übrigen Thiere aufstören. Im fünften Bilde ist eine Familie dargestellt, welche, ausruhend von der Feldarbeit, eben ihr Vesperbrot verzehrt. Auf der Prager Ausstellung desselben Jahres bewunderte man die „Raubschützen am Königsee“, in welchem Gemälde wiederum besonders die Thierzeichnung meisterhaft war. Eins der jüngsten Bilder Gauermanns ist „der erlegte Eber, welcher in einer Gebirgsschlucht von Fanghunden gefunden wird.“ Im Mittelgrunde ruft ein Jäger seinen Gesellen zu, die aus der Ferne herbeikommen. Der Hintergrund zeigt uns eine tiefe Schlucht, die von schneebekränzten Bergen geschlossen wird. (Dies sehr bedeutende Gemälde befindet sich im Besitze des Fürsten Auersperg.) — Einer der Nachfolger Gauermanns ist Josef Heicke.

Gauermann, Jakob, der Vater Friedrichs, geb. 1772 zu Offingen bei Stuttgart, durch Schicksalsfügung 1798 nach Wien gekommen und seitdem in Oesterreich verblieben, ist namhaft als Zeichner, Stecher und Maler steyermärkischer und tyrolischer Gebirgsansichten und Volksscenen. Seine Gemälde — sehr zahlreiche Aquarelle und wenige Oelbilder — befinden sich im Besitze verschiedener österreichischer, englischer und französischer Kunstfreunde. Erzherzog Johann hat allein achtzig Gebirgslandschaften und Alpenidyllen von ihm. 25 Volksbilder aus den steirischen Alpen erhielt Lord Auckland. Allgemeiner bekannt ist G. durch seine vielen schönen Stiche und Radirungen von Landschaften mit menschlicher und thierischer Belebung. Die meisten seiner Blätter sind eigne Erfindungen, zehn dagegen nach Kaspar Poussin und ein Paar nach Molitor. Nach Jakob Gauermann stach Karl Rahl den „Hermann mit der Dorothea am Brunnen.“

Gavard, ein Künstler zu Paris, namhaft als Erfinder des Diagraphen (s. den Art. *Diagraph*) und als Unternehmer mehrer auf diagraphischem und pantographischem Wege geförderter Kupferwerke, z. B. der mit Viardot herausgegebnen *Galérie Aguado* und der in 13 Bänden publicirten *Galéries historiques de Versailles*.

Gavarni, s. im Art. „Genre.“

Gaveau (J.) und Leclère (J. B.) veröffentlichten zu Châtillon 1844 eine *Archéologie celto-romaine de l'arrondissement de Châtillon sur Seine* (*Côte d'or*). 14 Bogen in 4.

Gayard, M., zur Unterscheidung von einem Jüngern als „Gayard der Vater“ bezeichnet, blühte als Bildner noch 1845 zu Paris und lieferte z. B. für den Gerichtshof von Rhodez eine Folge von Basreliefs, welche der Wahl und Ausführung nach sehr gerühmt werden. Sie stellen die Folgen des gesetzlichen und die des ungesetzlichen Lebens dar. In der Mitte die allegorische Gestalt des Gesetzes; zu ihrer Rechten die Genien von Fleiss und Arbeit, Ergreifung der Waffen zum Schutz von Gesetz und

Vaterland, Belohnung der Bürgertugend; zu ihrer Linken Faulheit und Verschwendung, Mord, Diebstahl und Hehlerei und endlich Bestrafung.

Gaybach, Schloss in Franken, welches gleich den Schlössern Pommersfelden und Wiesentheid der Familie Schönborn gehört. Graf Franz Erwin von Schönborn-Wiesentheid († 1840) verschönerte das Gaybacher Schloss, erbaute hier nach dem Plane Leo's von Klenze die sogen. Constitutionssäule (kolossale Säule zur Feier der bairischen Constitution), deren bronzener Kandelaber das erste grössere Werk der kön. Erzgiesserei zu München war, und errichtete in dem schönen Parke, den er aus einem französischen Garten geschaffen, ein Denkmal für Schiller, nämlich ein Sacellum griechischen Styles, welches die marmorne Kolossalbüste des Dichters von Dannecker und mehre auf Schillers Werke bezügliche Reliefs von Schwanthaler umschliesst.

Gaye, Johann, ein Holsteinischer Gelehrter, der sich durch seine Forschungen im Gebiete der italischen Kunstgeschichte berühmt gemacht hat und dem man eine vortreffliche Sammlung kunsthistorischer Aktenstücke und Briefe verdankt, welche unter dem Titel: „*Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Publicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dottore Giovanni Gaye*" 1839—40 bei Molini zu Florenz erschienen ist. (Band I. umfasst den Zeitraum von 1326—1500 und belehrt uns durch Dokumente über die bewundernswürdige Thätigkeit und Energie, welche die toskanischen Republiken Florenz und Siena zum Besten der Kunst entwickelten. Band II. umfasst den Zeitraum von 1500—1557, die Epoche der Hochblüte der mittelalterlichen Kunst. Ausser den sehr merkwürdigen Statuten der Florentiner Künstlerzunft wird hier ein Schatz von aufschlussreichen und karakteristischen Dokumenten zur Geschichte des Lebens und der Thätigkeit aller der Kunstheroen, welche das 16. Jahrh. verherrlichten, mitgetheilt. So manche wichtige Punkte der Künstlerbiografien erfahren hier Aufhellung, z. B. die Flucht Michelangelo's aus Florenz durch die darauf bezüglichen Briefe. Band III., zum Druck besorgt durch Alfred Reumont, betrifft die Zeit von 1501—1672. Nächst dem Verdienste der Veröffentlichung so mannigfach belehrender Quellenstücke zur italischen Kunstgeschichte, ist auch hoch anzuerkennen die Genauigkeit und Sorgfalt, womit Gaye die Herausgabe der verschiedenartigsten Dokumente besorgt hat. Ueberdies ist schätzenswerth, dass auf Steindrucktafeln Facsimilia wichtiger Kunsturkunden beigegeben sind.) In wenigen Forschern lebte eine so lebendige Anschauung des Kunstbetriebes im Mittelalter als in Gaye, der die Unermüdlichkeit seiner Forschungen mit dem Leben gebüsst hat. Streng in seinen Anforderungen, war der nie rastende Mann am Strengsten gegen sich, wenn es galt eine Angabe zu begründen; doch sein zur Hektik geneigter Körper, der bei einer Reise durch Griechenland schon gelitten hatte, wo Gaye mit seinem englischen Gefährten nur nach schweren Misshandlungen in Epirus (unweit Janina) den Händen der Klephten entging, erlag diesen Anstrengungen. In Florenz, wo Gaye seit einer Reihe von Jahren lebte, war sein Name so geehrt, dass bei den wissenschaftlichen Männern eine Berufung auf ihn als Empfehlung galt, und Jeder, der mit ihm auf seinem täglichen Gange durch die Cascinen gesehen worden war, sich eine freundliche Aufnahme in den gelehrten Kreisen versprechen durfte. Eben war der dritte Band seines „*Carteggio*" zu Florenz erschienen, als Gaye, nur 37 Jahre alt, am 26. Aug. 1840 starb, sicher noch reiche Vorarbeiten für weitere Untersuchungen hinterlassend, die er nach so zurechtgelegtem Materiale auch wol in seinem Vaterlande, Holstein, zu benutzen gedachte.

Gayrard, Bildhauer und Stempelschneider zu Paris, ein sehr geschickter Künstler, namentlich im Medaillenschnitt. Sein Name wird schon 1814 als der eines tüchtigen Münzbildners erwähnt. Von seinen verschiedenartigen Leistungen im Plastischen citirt man eine marmorne Amorstatue aus dem J. 1819, eine Kolossalstatue Samsons aus dem J. 1824, eine Denkmünze auf die Eroberung Algeriens aus dem J. 1830 und eine Medaille auf den Opfertod des Erzbischofs Affre beim zweiten Pariser Aufstande des J. 1848. Letzte Denkmünze enthält auf der Hauptseite das Bildniss des erschossenen Prälaten, auf der Rückseite aber die letzten Worte desselben: „*Que mon sang soit le dernier versé!*" nebst dem Datum: „27. *juin* 1848" und der Umschrift: „*Le bon pasteur donne son sang pour ses brebis.*" Diese Medaille hat das Format eines Doppelfranken.

Gebauer, Kristian David, s. im Art. *Thiermalerei.*

Gebhard, J., ein sehr geschickter Bildner Berlins, der vor wenigen Jahren, für die Kunst viel zu früh, verstorben ist. Im J. 1842 ward derselbe mit drei grossen Reliefs beauftragt, welche an der äussern Seitenwand unterhalb der Fenster der Werderkirche Berlins angebracht werden sollten. Die Gegenstände dieser Reliefs beziehen sich auf die Aufnahme evangelischer Emigranten, welche im brandenburgisch-

preussischen Staate die Freiheit des Glaubens fanden, die ihnen durch den Gewissensdruck im eigenen Vaterlande versagt war. Es sind: die Aufnahme der französischen Protestanten, die bei Aufhebung des Edikts von Nantes aus Frankreich und vor den dortigen Verfolgungen geflüchtet waren, durch Friedrich Wilhelm, den grossen Kurfürsten; die Aufnahme der Salzburger Emigranten durch König Friedrich Wilhelm I., und die Aufnahme der Zillerthaler durch König Friedrich Wilhelm III. — Gebhards letzte Arbeiten galten dem weissen Saale des Berliner Schlosses, wo man von seiner Hand die zierlichen Figürchen in den untern Fenstereinrahmungen und in den Friesen sieht. Mit Schievelbein und Todt lieferte er für denselben Saal die Modelle zu den Bogenbrüstungen, die durch Geiss in bekannter Tüchtigkeit gegossen und nachher stark versilbert wurden, ferner die Modelle zu den gegossnen korinthischen Säulenkapitellen, zu den auf sammetnem Grunde im galvanoplastischen Institute des Hrn. v. Hackewitz in Kupfer niedergeschlagnen und dann versilberten Thorflügelverzierungen, sowie zu den Einfassungsornamenten daselbst.

Geburt des Lichtes, eine der gediegensten Zeichnungen von Carstens, im Stich veröffentlicht durch Julius Thäter.

Geburtsbilder, Schilderungen heiliger Geburten. Mariengeburt, s. die betreffenden Darstellungen im Art. *Heilige Jungfrau*. Johannesgeburt, s. den Art. *Johannes*. Heilandsgeburt, s. den Art. *Heilandsbilder*.

Gechter, Joh. Franz Theodor, gest. 1844 zu Paris in einem Alter von 49 Jahren, hat sich als Bildhauer und besonders als Thierbildner ausgezeichnet. Derselbe stammte aus Bosio's Schule. Einen Hirsch und Löwen von ihm sieht man in kön. Besitze zu Dresden.

Geefs, Willem, Prof. an der Akademie zu Antwerpen, der berühmteste Bildhauer und Bildschnitzer des jungen Belgiens, der in einer ansehnlichen Reihe von Monumenten seine Meisterschaft erprobt hat. Zu Brüssel schaut man von ihm das Denkmal der in der Revolution von 1830 Gebliebenen (auf der *Place des martyrs*), das Denkmal des ebenfalls im Kampfe für Belgien gefallnen Grafen Friedrich von Merode (in der Kathedrale St. Gudula) und das öff. Standbild des berühmten Anatomen Andreas Vesalius. (Näheres über die beiden erstern Monumente s. im Art. *Brüssel.*) Zu Antwerpen die bronzene Rubens-Statue (auf dem schönen Platze vor der Kathedrale). Die Figur ist etwa 15 Fuss hoch. Rubens steht in seiner bekannten malerischen Tracht auf dem einfachen, verhältnissmässig hohen Sockel; seine Rechte hat er fragend gegen das Volk ausgestreckt, und über seine linke Schulter ist der Mantel geworfen, welcher freilich viel zu schwer bis zum Sessel herabfällt, auf welchem Hut und Palette liegen. Auch das übrige Zeug sitzt dem Rubens schlecht auf dem Leibe, sodass der Oberkörper zu lang darin erscheint; der Stoff an und für sich aber ist, wie die ganze Figur, vortrefflich behandelt. Zu Löwen, im Bibliotheksaale der Universität (*la Halle*), findet man von Geefs die in jedem Betracht vortreffliche Gypsbüste des lebenden Erzbischofs von Mecheln. Zu Lüttich bewundert man Geefs' Kanzel in der Kathedrale St. Paul, das ausgezeichnetste Werk neuerer Holzschnitzkunst, ein Produkt vierjährigen Fleisses. Die Kanzel lehnt sich an einen Rundpfeiler des Langschiffes und springt in fünf Seiten eines regelmässigen Achtecks vor. Diese Seiten bilden unten Nischen, für welche Geefs später fünf etwas überlebensgrosse Marmorstatuen gearbeitet hat (für die Vordernische eine weibliche Figur, die schöne würdige Gestalt der Religion, von trefflicher Weiche der Marmorbehandlung, und für die übrigen Nischen die Heiligen Lambertus und Paulus zur Linken, die Heiligen Hubertus und Petrus zur Rechten der Religion, lauter strenge, ernste, sehr karaktervolle Gestalten, die nur etwas zu gross für ihre zugemessnen Standplätze ausgefallen sind). Nur diese fünf Statuen sind von Marmor, alles Uebrige ist von Holz. Ueber diesen gothischen Nischen folgt die Brüstung, in drei Feldern, welche durch die vier Gestalten der Evangelisten abgeschlossen sind; in den Feldern selbst Basreliefs: die Ausgiessung des heil. Geistes, die Bergpredigt, und Kristus als Jüngling im Tempel predigend. Darüber folgt ein reicher Baldachin mit Nischen und Thürmchen, welcher von Engelfiguren getragen wird, die sich an den Rundpfeiler lehnen; über dem Baldachin bildet ein Theil eines Achtecks, schmaler als der Rundpfeiler, wieder kleine Nischen für Figürchen, darüber Giebel und Thürmchen, welche zuletzt in eine gothische Spitze auslaufen. Zu der Kanzel selbst führt auf beiden Seiten eine schön geschwungene Treppe um den Pfeiler hinauf; sie ist von einer reich durchbrochenen Brüstung eingeschlossen und die Untersicht selbst ist aufs Zierlichste ornirt. Zu diesen Verzierungen, zu den Bögen u. dergl. hat Geefs glücklicherweise nicht die starren Formen der strengsten gothischen Zeit genommen, sondern die mehr rundlichen, üppigeren Formen des Flamboyantstyls, welche natürlich weit besser mit den vollen

Formen der figürlichen Darstellungen harmoniren. Der Künstler hat durch dieses Werk sein grosses Talent für religiöse Darstellungen beurkundet, denn die grossen Figuren in Marmor, wie die kleineren und die Reliefs in Holz, sind alle von ernster, feierlicher Wirkung; aber der Teufel muss überall im Spiele sein, wo Heilige versammelt sind, und so hatte Geefs auch den Fürsten der Finsterniss, eine nackte und gewiss schöne Marmorfigur, am hinteren Ende der Kanzel angebracht, da, wo der Prediger hinaufsteigen muss. Das war gewiss eine recht hübsche Idee; sie hat aber den Geistlichen nicht gefallen und die indecente Figur ist dem Künstler wieder zurückgesandt worden. — Zu Maestricht befindet sich von Geefs' Meisterhand das schöne Standbild Karls des Grossen, welches seit 1844 am Eingange der diesem Kaiser gewidmeten Kapelle in der Kirche St. Servaas steht. Der grosse Kaiser, von reichem Mantel umhüllt und auf dem Haupte die Kreuzkrone tragend, ist gestützt auf sein Schwert und hält zum Zeichen seiner Macht den Weltball in der Hand. Zu bemerken bleibt, dass dies Standbild von jedem Punkte der Kirche aus (deren Gründung in die Regierungszeit des Dargestellten fällt) gesehen werden kann. — Auf der Brüsseler Ausstellung 1845 sah man zwei sehr verschiedne Werke von Willem Geefs, welche aber beide dem Rufe des Künstlers entsprachen; das eine war ein Grabmal, aus drei Gestalten bestehend, das andre eine jugendliche Schöne, welcher Amor den umhüllenden Schleier entreisst. In dems. Jahre ward Meister Geefs vom König Leopold beauftragt, in der Kirche St. Hubert dem Titelheiligen ein reiches Grabmal zu errichten. Es ward im Baustyle des 14. Jahrh. ausgeführt und mit vielen Statuen (sowie mit einem Gemälde von Mathieu, dem Obmann der Löwener Kunstschule) geschmückt.

Geerling, ein zu Köln thätiger Glasmaler, aus dessen Werkstatt schon manche gelungene Arbeit hervorgegangen ist. Hier ist treu im Geiste der mittelalterlichen Fenstermalerei gearbeitet worden; die Bilder selbst, die hier zur Ausführung kamen, sind Nachbildungen altdeutscher Meisterwerke. Geerlings Leistungen bezeugen mindestens, dass er die Hauptschwierigkeiten der Technik dieser Kunst besiegt hat.

Geertchen von St. Jans, ein altholländischer Meister des 15. Jahrh., den man sonst auch Gerhard von Harlem nennt. Er soll ein Schüler des Albert Ouwater gewesen sein. Gewiss ist nur, dass er in der Malteserkommanderie des heil. Johannes zu Harlem gearbeitet hat, woher er eben bei seinen Landsleuten der *Geertgen tot St. Jans* hiess. In einigen Stücken, in Anordnung, Verhältnissen und Ausdruck setzt ihn Karel van Mander dem Ouwater gleich, ja findet ihn noch trefflicher; in Reinheit, Sauberkeit und Schärfe stellt er ihn nach. Doch schon zu Manders Zeit war von dem grossen Altarwerke, das Gerhard für die Harlemer Johanniterkirche gemalt hatte, nur noch der eine Flügel vorhanden. K. v. Mander sah diesen beim Komthur im Saale des neuen Ordensgebäudes. Von da kam die Tafel als Geschenk des holländischen Gesandten an König Karl I. von England (1635), später ward sie vom Herzog Leopold Wilhelm, Statthalter der österr. Niederlande, angekauft, worauf sie endlich der kais. Gall. in Wien zufiel. Die Aussenseite dieses Flügels schildert in drei Scenen die Bestattung des Täufers, das Verbrennen der wieder ausgewühlten Ueberreste unter Kaiser Julian dem Abtrünnigen, und die Ueberbringung etlicher Gebeinsreste an die Johanniter zu St. Jean d'Acre im J. 1252. Auf der Innentafel liegt Kristus sehr naturwahr todt ausgestreckt, umher sieht man schmerzergriffene Jünger und Apostel und dabei sitzt die herzbetrübte Maria [„*met ein inghetrocken treurigh Gemoet schynt uytnemende Hertseer te hebben en te voelen*“, schreibt K. v. Mander]. In beiden Gemälden rühmt Passavant die Feinheit der Bewegungen, durch welche bei minder gestreckten Figurenverhältnissen und bei geistreicherer Ausführung Gerhard von Harlem besonders den Dierick Stuerbout übertreffe. Die Färbung nennt er mild, doch ernst und kräftig, die Karnation in den Schatten bräunlich, ebenso auch das Bauliche und das Erdreich. Die Todtengräber sind von grosser, bis an Karikatur streifender Wahrheit; die Johanniter sind Bildnissfiguren. Als Albrecht Dürer auf seiner niederländischen Reise die Werke Geertchens zu Harlem sah, soll er bewundernd ausgerufen haben: Wahrlich, dieser ist ein Maler im Mutterleibe gewesen! Leider starb Geertchen schon jung, in einem Alter von etwa 28 Jahren, wie Mander mittheilt. — Den beiden obgenannten beglaubigten Werken des Geertchen von St. Jans in der Staatsgallerie zu Wien sind in manchen Stücken auffallend verwandt zwei gerundete, vortrefflich erhaltene Bilder von ziemlich ansehnlicher Grösse, welche (den Verkauf Josefs und den bei Laban um Rahel freienden Jakob vorstellend) in der kostbaren Abelschen Samml. zu Stuttgart getroffen werden. Der ebenfalls bräunliche Ton dieser Bilder ist nur schwerer und die Formen sind etwas härter als in Geertchens Werken zu Wien. Die Köpfe haben mit geringen Abweichungen denselben, in den graden Nasen und dem feinen Munde ein lebhaftes Schön-

heitstreben darlegenden Typus, während die Köpfe auf den Bildern zu Wien zwar mannichfaltiger und individueller, aber in den Formen hässlicher sind. Der Ausdruck ist höchst naiv, die Motive sind flegmatisch und steif, und das Figurenverhältniss zum Raume ist, wie meist bei den Altholländern, etwas klein.

Geerts, ein berühmter belgischer Bildner, der als Obermeister der Kunstschule zu Löwen wirkt. Am Orte seines Wirkens sieht man im Bibliotheksaale der Universität seine kolossale Gruppe, welche eine sintflutliche Scene darstellt. Ein Mann rettet sein Weib und seine beiden Kinder auf eine aus den Fluten vereinzelt vorragende Felsenspitze. Das Weib trägt er unter dem linken Arme, wo es ohnmächtig schlaff herabhängt; der jüngste Knabe klammert sich entsetzt an die Mutter, dem ältesten aber, der bereits fühllos im Schlummertode liegt, ist das Wasser bis an die Brust gestiegen. Voll Verzweiflung streckt der Vater, da nirgends mehr Rettung, seine Rechte flehend gen Himmel. Der Eindruck dieser Gruppe ist wahrhaft ergreifend; die ganz nackten Gestalten sind mit Kennerschaft behandelt, gruppen sich jedoch nur von vorn betrachtet gut, denn auf die andern Ansichten hat Geerts zu wenig Aufmerksamkeit verwendet (so ist zumal die Rückseite des Mannes keineswegs sehr gelungen, da sie zu tief einwärts geschwungen ist). Im Hauptkarakter gewahrt man sogleich ein buonarotisches Streben, das namentlich aus der aufgeregten Muskulatur des Mannes und der weichen üppigen Behandlung des weiblichen Fleisches hervorleuchtet. — Im Antwerpener Dome ist nach Geerts' Zeichnungen und Modellen das gothisch stylisirte, reich mit trefflichen freistehenden Figürchen und gleich verdienstlichen Basreliefs geschmückte Chorgestühl von Antwerpener Holzschnitzern ausgeführt. Die oben auf den Lehnen der Kirchenstühle angebrachten Figürchen stellen die symbolischen Tugenden in männlicher und weiblicher Gestaltung dar und lassen sich mit dem Allerbesten vergleichen, was die altdeutsche Holzschnitzkunst hervorgebracht hat. An den Stühlen sind herrlich in Hochrelief geschnitzt die Verkündung, die Heimsuchung, die Weisenanbetung, die Beschneidung, die heil. Familie und deren Flucht nach Aegypten. Geerts hat für alle diese Arbeiten die Vorbilder in den niederländischen Holzschnitzwerken des 15. Jahrh. gesucht und den Styl jener Epoche der kirchlichen Bildnerei mit fast allen Formen und Bewegungen zu dem seinigen gemacht. Solche Stylnachfolge ist freilich zu weit getrieben, doch bleibt immerhin dieser Anschluss eines hochbegabten Künstlers an eine grosse, reiche, selbständige und eigenthümlich schöne, aber auch bei aller Erhebung befangene Kunstepoche höchst beachtenswerth. Für den erzbischöflichen Sitz hat der Bischofstuhl im Kölnerdome das Muster gegeben. Der ganze grosse Holzbau des Antwerpener Domgestühls ist ein Kunstwerk, dem die anderwärtige heutige gothisirende Kunst etwas Gleichvollendetes derselben Art schwerlich zur Seite stellen kann. — Auf der Brüsseler Ausstellung 1845 fanden sich von Professor Geerts zwei Gipsmodelle, darstellend den kindersegnenden Heiland und die Maria als gekrönte Engelkönigin, beide Werke wieder im mittelalterlich religiösen Style gut gedacht und gruppirt; ferner zwei Marmorbilder für ein Grabmal der Familie Merode in der Brüsseler Steffanskirche und eine weibliche nackte Gestalt.

Gefässe der Alten. Das Material für Gefässe war 1) Holz (meist nur für ländlichen Gebrauch), 2) gebrannte Erde, 3) korinthisches Erz, 4) cälirtes Silber und Gold, 5) Marmor und andres Gestein. Die Formen waren natürlich so verschieden wie die Bestimmungen der Gefässe. Man theilt die Vasen nach dem Zwecke ihres Gebrauches folgendermaasen ein.

1. Schöpf-, Aufbewahrungs- und Vorraths-Gefässe. *Hydria, Kalpe, Krossos* und *Urna,* Gefässe zum Einschöpfen in Masse und zum Forttragen (auch auf dem Kopfe); sie sind geräumig, bauchig, nach oben schmal, mit zwei Henkeln und einem Fusse versehn. Aehnliche Gefässe zum Forttragen und zugleich zum Aufbewahren sind *Kados* und *Amphora,* welche engen und verschliessbaren Hals haben. *Pelike,* Gefäss mit breitem Boden. *Pithos* (*dolium*), ein in der Regel unbewegliches Gefäss, was wir Fass nennen und das meist von Thon war.

2. Mischgefässe, d. h. solche Gefässe, welche für kurze Zeit bedeutende Quantitäten aufnehmen sollen, die man daraus im Kleinen schöpfen will, eingerichtet um im Mittelpunkte eines Gastmahls festzustehn; daher die hohe, räumige, oben weit geöffnete Gestalt des Mischkessels [κρατὴρ]. Namen dafür: *Krater, Oxybaphon* (glockenförmige Gefässe mit zwei Handhaben), *Kelebe* (kesselförmiges G., in alter Form des Kraters) und *Stamnos* (tiefes, gegen die Mündung etwas zusammengezogenes Gefäss).

3. Vertheilungs-, Trink- und Speisegefässe. *Karchesion,* ein hoher Becher, in der Mitte zusammengezogen, mit Henkeln vom obern bis zum untern Rande. *Kantharos,* ein grosser weiter Becher mit einem Deckel und einer Mündung

an der Seite zum Trinken. *Kothon*, ein Becher mit engem Halse und einer Erhöhung auf dem Boden. *Skyphos*, ein grosser runder (kentaurischer und herakleischer) Becher, mit kleinen Henkeln oder Handhaben. *Kylix*, eine Schale mit einem Fusse und kurzen Handhaben [ὦτα]. *Psykter*, ein cylinderförmiges Gefäss, mit säulenförmigem Fusse auf scheibenförmiger Basis aufsitzend. *Aryballos*, ein beutelförmiger, nach oben engerer Becher. *Holmos*, *Holkion* und *Kyathis* (andere Becherformen). *Kotyle*, ein Becherlein, Spitzglas. Aehnlich die kreiselförmige *Plemochoe*. Sodann der *Hemitomos*, wol ein halbeiförmiges Becherchen. Das *Rhyton* (*rhytium*), ein hornförmiges Trinkgefäss, nicht zum Hinstellen bestimmt, ausgenommen wenn ein bestimmtes Gestell dafür vorhanden ist, mit einer verschliessbaren Oeffnung im untern spitzen Ende, wodurch der oben hineingegossene Wein herausfloss, — eine Gefässart von sehr mannichfaltigen, oft grotesken Formen. *Keras*, das eigentliche Trinkhorn. (Die Kerata kommen in ältern Zeiten, aber auch später zu Athen, mit Gestellen vor. Man trifft solche Hörner oft in den Händen des alten Dionysos.) *Lekane*, *Lepaste*, *Patera* und *Phiale*, Schalen. *Prochus*, *Oenochoe* und *Olpe*, einhenklige Gefässe zum Einschenken. *Askos*, Tropfgefäss. *Patane* (*Patina*, *Patella*), Essteller, Fischschüssel.

4. Salben-, Räucher-, Opfer-Gefässe etc. *Lekythos*, Oelgefäss, Salbgefäss, thönern und bemalt, häufig in griechischen Gräbern. *Alabastron*, hohes Salbgefäss. *Bombylios*, unten bauchiges Salbgefäss. *Pyxis*, Büchse. *Kanun* (*canistum*), Opferkörbchen von Thon oder Metall, worin Messer, Salzmehl und Kränze geborgen wurden. *Liknon* (*vannus*), die Schwinge bei Ceresopfern. *Kernos*, breite Opferschüssel mit vielen darauf befestigten Becherchen (Kotyliskoi) voll verschiedener Früchte. Aehnliche Tischaufsätze sieht man in Vasensammlungen, z. B. in der reichen zu Berlin, nicht selten. Endlich *Thymiaterion* und *Libanotris* (*acerra*, *turibulum*), Räuchergefässe, Rauchopferaltärchen, die man oft sehr zierlich auf Reliefen und Vasengemälden gebildet findet.

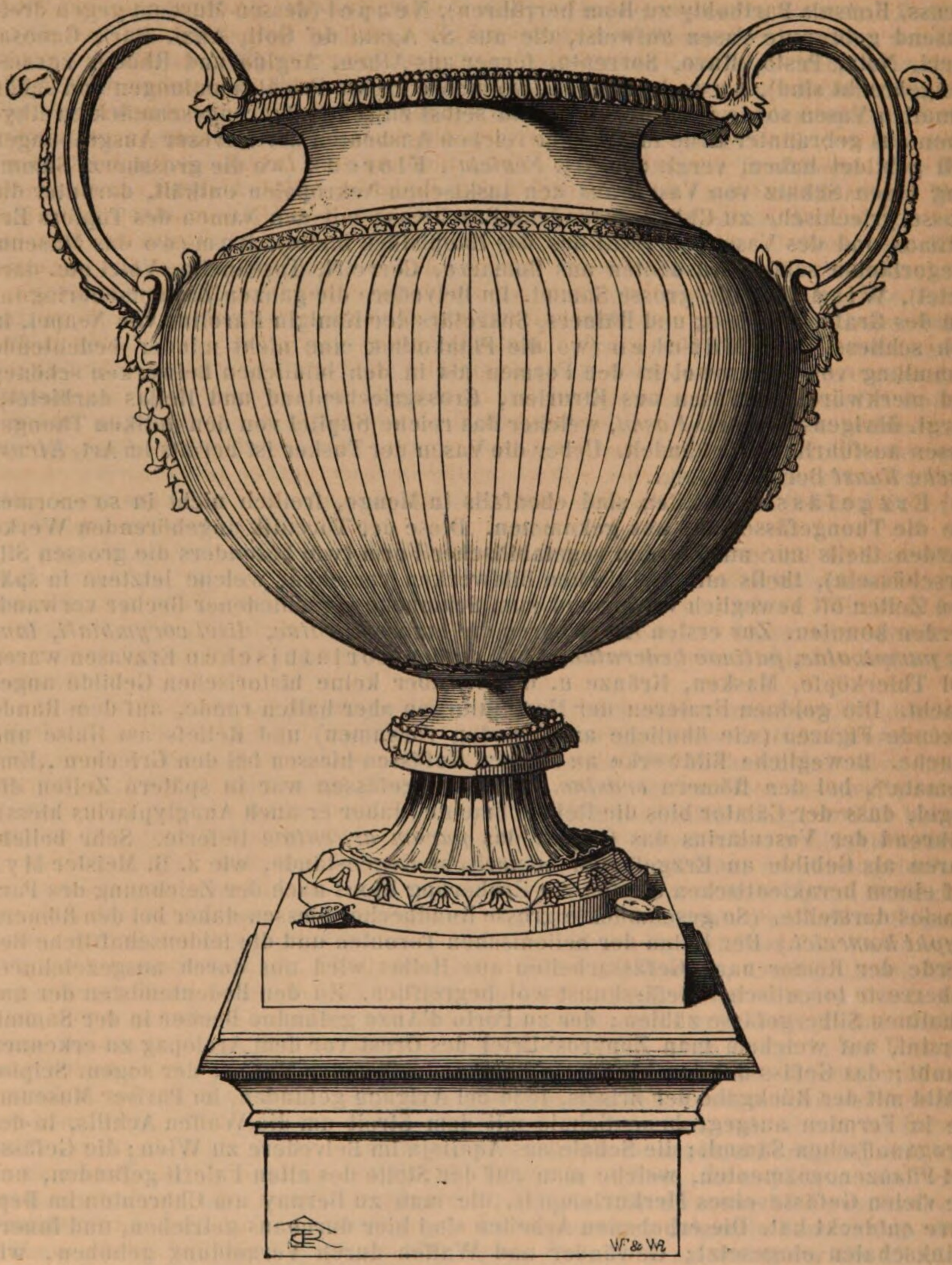
Von kunstreichen hölzernen Gefässen der Griechen haben wir nichts weiter als Nachrichten, was sich genugsam aus der Vergänglichkeit des Materials erklärt. Therikles, Töpfer zu Korinth, drechselte Becher in Terpentinholz. Theokrit beschreibt einen Schnitzbecher (Kissybion) mit zwei Henkeln, am Oberrande mit einem Kranze von Efeu und Helichrysos, unten mit Akanthos umgeben, dazwischen artige Bildwerke.

Von thönernen (und bemalten) Gefässen hat sich eine enorme Anzahl aus dem Alterthum erhalten. Der mittlere Zeitraum der Verfertigung der antiken Thongefässe fällt um die 50. Olympiade oder ums J. 580 vor Kristus. Mit Wahrscheinlichkeit setzt man den Anfang der Vasentöpferei ins achte, und das Ende derselben ins zweite Jahrhundert vor Kristus. Diese Töpferwerke verkünden tausendstimmig, welch hohen Grad die Künste und Handwerke in jenen sechs Jahrhunderten schon erstiegen hatten. Die vorzüglichsten Vasenfundorte sind die ausgemauerten Gräber der Grossgriechen und der Etrusker, von den Gegenden um den Po bis an die äusserste Spitze Siciliens. Die durch Form, Malerei, Wichtigkeit und Umfang der darauf vorgestellten Gegenstände und durch den Reichthum ihrer Verzierungen ausgezeichnetsten Vasen sind zu Tage gekommen in Sant' Agata de' Goti, Anzi, Bari, Canino, Ceglio, Chiusi, Girgenti, Locri, Nola, Ruvo, Sorrento, Volci etc. etc. Ausser Italien wurden Vasen gefunden zu Athen (im Ceramikus und im Piräus), zu Korinth, in makedonischen Orten sowie auf Aegina und den übrigen griechischen Inseln; auch einige in der Krimm, und in Afrika (zu Cyrenaika etc.). Dass wir noch so viele Gefässe irdenen und andern Materials aus dem hohen Alterthum vorfinden, danken wir dem schönen Brauche der Alten, ihren Verstorbenen das in die Gräber mitzugeben, was ihnen im Leben theuer oder angenehm war; doch dürfte die Sitte der besondern Fertigung von Vasen zu dem Zwecke, sie den Todten als Mitgift zu weihen, etwas jünger sein, wiewol fast alle unsre Museen grade dieser Bräuchlichkeit ihre Vasenschätze verdanken. Hinsichtlich der bemalten Gefässe gilt im Allgemeinen folgende Bemerkung. Die Gefässe mit schwarzen Gestalten auf braunem Grunde sind entweder die ältesten zufolge des hochalterthümlichen Karakters ihrer Zeichnungen, oder scheinen es zu sein vermöge getreuer Nachahmung durch die spätern Vasenarbeiter. Am Zahlreichsten sind die Gefässe mit braunröthlichen Gestalten auf schwarzem Grunde; auch sind dieselben in der Regel zierlicher in Form und Zeichnung. Am Schönsten sind diejenigen roth auf Schwarz gezierten, die aus der Zeit von 420 — 380 vor Kr. herrühren. Am Seltensten sind die Vasen, auf denen Gold vorkommt; zwei dergleichen hat das Antikenkabinet in Wien aufzuweisen. Die meisten Vasenbilder beziehen sich auf den Mythus des Bacchus (Dionysos) und der Ceres (Demeter); viele versinnlichen Momente der Heroensagen, mitunter Scenen aus alten Dramen; andre vergegenwärtigen uns die Bräuche des gewöhnlichen Lebens und Bestattungsscenen; äusserst

wenige aber stellen zeitgeschichtliche Vorgänge und Bildnissgestalten dar. — Die reichsten Vasensammlungen trifft man zu Berlin (dessen Museum mehr denn zweitausend bemalte Gefässe — grossgriechische, kampanische und etruskische — enthält, wovon 1349 aus dem Privatmuseum des 1826 zu Neapel verstorbenen k. k. Feldmarschall-Leutnants Franz von Koller und 120 aus der erlesenen Sammlung des preuss. Konsuls Bartholdy zu Rom herrühren), Neapel (dessen Museum gegen dreitausend gebrannte Vasen aufweist, die aus S. Agata de' Goti, Anzi, Bari, Canosa, Locri, Nola, Pesto, Ruvo, Sorrento, ferner aus Athen, Aegina und Rhodus zusammengebracht sind), Ruvo in Apulien (wo mehre grosse Privatsammlungen von schön bemalten Vasen sowie von thierkopf- und selbst zuweilen figurengeschmückten Rhytonen aus gebrannter Erde infolge der reichen Ausbeuten der Ruveser Ausgrabungen sich gebildet haben, vergl. den Art. *Fenicia*), Florenz (wo die grossherz. Sammlung einen Schatz von Vasen aus den tuskischen Nekropolen enthält, darunter die grosse griechische zu Chiusi gefundene Prachtvase mit den Namen des Töpfers Ergotimos und des Vasenmalers Klitias das Hauptstück bildet), Rom (wo das Museum Gregorianum schöne Ausbeuten aus Bomarzo, Cervetri, Toscanella, Volci etc. darbietet), Wien (wo die grosse Samml. im Belvedere die ganzen Zusammenbringungen des Grafen Lamberg und Rainers, Sekretärs der Königin Karoline von Neapel, in sich schliesst) und München (wo die Pinakothek eine nicht minder bedeutende Sammlung von ebensowol in den Formen als in den bildlichen Beiwerken schönen und merkwürdigen Vasen aus Etrurien, Grossgriechenland und Hellas darbietet). Vergl. übrigens den Art. *Vasen*, welcher das reiche Kapitel von den antiken Thongefässen ausführlicher behandelt. Ueber die Vasen der Tusker ist bereits im Art. *Etruskische Kunst* Bericht erfolgt.

Erzgefässe der Alten sind ebenfalls in Menge, freilich nicht in so enormer wie die Thongefässe, auf uns gekommen. Diese der Toreutik angehörenden Werke wurden theils nur mit Zierden vegetabilischer Form (wie besonders die grossen Silberschüsseln), theils mit mythischen Bildwerken versehen, welche letztern in spätern Zeiten oft beweglich waren und zum Schmucke verschiedener Becher verwandt werden konnten. Zur ersten Art gehören die *lances filicatae, disci corymbiati, lances pampinatae, patinae hederatae*. Auch an den korinthischen Erzvasen waren wol Thierköpfe, Masken, Kränze u. dergl., aber keine historischen Gebilde angebracht. Die goldnen Krateren der Korinthiurgen aber hatten runde, auf dem Rande sitzende Figuren (wie ähnliche an Tripoden vorkamen) und Reliefs am Halse und Bauche. Bewegliche Bildwerke an solchen Gefässen hiessen bei den Griechen „Emblemata", bei den Römern *crustae*. Bei Silbergefässen war in spätern Zeiten die Regel, dass der Cälator blos die Reliefs machte (daher er auch Anaglyptarius hiess), während der Vascularius das Gefäss, das *purum argentum* lieferte. Sehr beliebt waren als Gebilde an Erzgefässen homerische Gegenstände, wie z. B. Meister Mys auf einem herakleotischen Skyfos die Eroberung Ilions nach der Zeichnung des Parrhasios darstellte. (So geschmückte grosse Rundbecher hiessen daher bei den Römern *scyphi homerici*.) Der Ruhm der hellenischen Toreuten und die leidenschaftliche Begierde der Römer nach Gefässarbeiten aus Hellas wird uns durch ausgezeichnete Ueberreste toreutischer Gefässkunst wol begreiflich. Zu den Bedeutendsten der uns erhaltnen Silbergefässe zählen: der zu Porto d'Anzo gefundne Becher in der Samml. Corsini, auf welchem man Zopyros' Urtel des Orest vor dem Areiopag zu erkennen glaubt; das Gefäss mit der Apotheose Homers im Neapler Museo; der sogen. Scipioschild mit der Rückgabe der Brisëis, 1656 bei Avignon gefunden, im Pariser Museum; die in Permien ausgegrabene Schale mit dem Streit um die Waffen Achills, in der Stroganoffschen Samml.; die Schale aus Aquileja im Belvedere zu Wien; die Gefässe mit Pflanzenornamenten, welche man auf der Stelle des alten Falerii gefunden, und die vielen Gefässe eines Merkurtempels, die man zu Bernay am Charenton im Dep. Eure entdeckt hat. Die erhobenen Arbeiten sind hier durchaus getrieben, und innere Trinkschalen eingesetzt; Gewänder und Waffen durch Vergoldung gehoben, wie auch sonst oft. Die sogen. „Disken" sind ebenfalls meist nur die Innerflächen von Schalen. Einen Silberdiskus mit der Kleopatra und deren Genossenschaft hat man in Pompeji und einen mit Figuren zur Verherrlichung Valentinians bei Genf gefunden. In Bronze ist nichts schöner als der bei Paramythia in Epirus gefundene Diskus in Hawkins Besitze, stark herausgetriebne Gestalten mit Silberzierden ausgelegt, den Besuch Afroditens bei Anchises darstellend. (S. das Abbild davon im Art. *Hellenische Kunst*.) Unter den Bronzevasen ist eine bildschmucklose besonders bemerkenswerth: das schöne grosse, auswärts hohl gereifte Gefäss des Mithridates (letzten Königs von Pontus) im Museo des Kapitols zu Rom. Dies Gefäss, wonach wir ein Abbild beigeben, ist von sehr zierlicher Form, hat etwa eine Höhe von drei rö-

mischen Palmen und enthält eine Aufschrift am Rande, woraus hervorgeht, dass es von Mithridates Eupator der Fechtertruppe eines Gymnasiums geschenkt ward. (Die betreffenden Gymnasiasten wurden wahrscheinlich von ihm unterhalten, da sie in der Widmungsschrift Eupatoristen genannt werden.) Demnach ist diese Vase, die im Gymnasium zur Fechtersalbung oder zu anderm Zwecke gedient haben mag, zwischen



Mithridatische Erzvase.
(*Vase der Eupatoristen.*)

113 bis 164 vor Kristi Geburt gefertigt, in welche Zeit die Regierung des genannten Königs fällt. Fundort der Eupatoristenvase ist Porto d'Anzo (Antium), wo so viele der schönsten Antiken zu Tage gekommen sind. Henkel und Fuss des Gefässes sind modern. — Der reichste Vorrath von Erzgefässen aller Art, meist aus Herkulanum und Pompeji gewonnen, ist im Neapler Museo zusammengebracht.

Endlich müssen wir noch der Steingefässe gedenken, darunter äusserst schöne aus dem Alterthum übrigsind. Man hat marmorne, alabasterne, porfyrene,

basaltene und selbst onyxene. Berühmte Marmorkrateren sind die beiden aus der sogen. hadrianischen Villa hervorgegangnen, deren eine nach Warwick Castle, die andre nach Woburn Abbey gekommen ist, und das gewöhnlich „die mediceische Vase“ benannte Gefäss in Florenz, über dessen Basreliefschmuck von schönster hellenischer Kunst auf S. 267 dieses Bandes Notiz gegeben ist. Unter den Basaltvasen sind am Ausgezeichnetsten zwei grosse ornamentirte, einander ganz ähnliche, davon die eine seit Konstantins des Grossen Zeit sich in Neapel befindet, wo sie im Dome als Taufstein dient, während die andre, um 1780 zerstückelt auf Monte Cavallo gefunden, sorgsam zusammengefügt im Pio-Clementino zu Rom gesehen wird. Jede dieser Vasen aus schwarzem ägypt. Basalt hat mit dem Fusse (der bei der römischen jedoch neu ist) über sechs Palmen Höhe. Die Zierden daran — Masken, Bacchusstäbe, Verschlingungen — sind von trefflichster Erfindung und Arbeit. — Die häufig vorkommenden Alabastergefässe (bei den Hellenen selbst Alabastra genannt) in Form der Lekythen, Olpen, Ampullen etc. sind Salbgefässe, Balsamarien. Bisweilen findet sich in Vasen dieser Art noch Balsamöl; zur Sparung der köstlichen Flüssigkeit ist mitunter die innere Höhlung nur sehr kurz. — Von den seltnen Gefässen aus Edelstein sind berühmt die sogen. „Farnesische Schale“ im Neapler Museo (fast tellergross, aus einem Achat geschnitten, auf der concaven Seite viele Figuren aus der ägyptischen Mythe und auf der Rückseite einen vorzüglich gearbeiteten Medusenkopf darbietend); das sogen. „Mantuanische Gefäss“, ebenfalls mit Relieffiguren, in der Samml. des Herzogs von Braunschweig; das onyxene Balsamarium im Antikenkabinet zu Wien, mit bacchischen Ornamenten an der Vorderseite und mit Inschrift auf der Rückseite, aus der man erkennt, dass dies kostbare Gefäss einer Hetäre geschenkt worden; das sogen. Beuthsche Onyxgefäss in Berlin, worüber Tölken in Nr. 334 der preuss. Staatszeitung 1832 berichtet hat, und die sogen. „Mithridatesvase“ oder *Coupe des Ptolemées* in Paris, welche sehr erhobenes Bildwerk (Schenktische und bacchische Masken) aufweist.

Geflügel, s. den Art. *Federvieh.*

Gegenbauer, Anton, Hofmaler zu Stuttgart, geb. 1800 zu Wangen im Allgäu, zählt zu unsern ausgezeichnetsten Künstlern und hat sich namentlich im Fresko verdient gemacht. Er studirte sechs Jahre in der Münchner Akademie und vollendete seine Bildung in Italien. Von Oelgemälden Gegenbauers sind uns bekannt: das anmuthige farbentreffliche Bild des Cyparissus (1823), die höchst vorzügliche Schilderung des ersten Aelternpaars mit ihren Kindern (1824), das Bildniss König Ludwigs (in der Thorwaldsenschen Sammlung) u. a. m. Seine wichtigsten Arbeiten bleiben die Fresken aus der Psychenfabel in der Villa Rosenstein bei Stuttgart, die Jahreszeiten in vier schwebenden Jungfrauen dargestellt im Bibliothekzimmer der Königin von Würtemberg, und die grossen Freskobilder im Stuttgarter Residenzschlosse, welche die durch Uhlands Balladen bekannten schwäbischen Geschichtstoffe behandeln. In dem einen Saale des Schlosses ist auf der Seitenwand zur Linken dargestellt, wie Graf Eberhard der Greiner im J. 1367, begleitet von seinem Sohne, bei Nacht unter Führung eines treuen gebirgspfadkundigen Hirten seinen Feinden entrinnt, den sogen. Martinsvögeln, welche ihn im Wildbade überfielen. Gross ist hier die malerische Wirkung, welche durch die Doppelbeleuchtung (Mondlicht und Feuerschein des brennenden Wildbades) hervorgebracht ist. Auf der andern Seitenwand finden wir geschildert, wie die in der Burg Berneck gefangengenommenen Martinsvögel (der Edle von Gültlingen, Reinhart von Höflingen, Strubenhart und viele Andre) vor Graf Eberhard geführt werden, der immitten seiner Verbündeten steht. Unter diesen bemerkt man besonders den Grafen Rechberg. Auf der Hauptwand ist der Sieg des Grafen Eberhard über das Heer der Reichsstädte Ulm, Reutlingen und Esslingen dargestellt. Graf Ulrich fiel tödtlich verwundet. Einige seiner Mannen sind um den Sterbenden beschäftigt, Andre fliehen. Der Heldengreis Eberhard dringt durch das Schlachtgewühl, ruft den Erschrockenen zu: „mein Sohn ist wie ein andrer Mann! fort mit Euch gegen den Feind!“ und stürzt sich wie ein Wetterstral auf die Schaaren der Reichsstädter. Ueber dem Kampftummelplatze erhebt sich der Friedhof von Döffingen, auf dessen Hügel das Landvolk vor den Städtern geflüchtet war. Wolf von Wunnenstein, zwar Eberhards Feind, durchbricht das Heer der Reichsstädte, die er als Widersacher des Adels und des von letzterm abhängigen Landvolkes mehr hasste als den Grafen, und entscheidet damit die Schlacht. Die Gruppirung dieses Bildes ist meisterhaft, bei der gewaltigen Aufregung keine Verwirrung; Jegliches legt sich deutlich dar und Alles vereint sich zu einem ebenso erschütternden als den Blick fesselnden Ganzen. Gegenbauer hat äusserst glücklich alle Momente in der Gesammtheit des Bildes vereinigt und doch auch als sich steigernde Gegensätze hervorgehoben, — einerseits den jungen sterbenden Grafen, andrerseits den gefallnen Hauptmann

der Städte, Konrad Besserer von Ulm, — bei der Kirche das geflüchtete wehrlose Landvolk — und im Vorgrunde den Kampf des Ritterthums mit dem Patriziat der Städte, den hohen Helden Eberhard und den wilden gleissenden Wolf von Wunnenstein. Im zweiten Zimmer schauen wir an beiden Seitenwänden die Heldenthaten des Grafen Eberhard, des „Erlauchten", und des Grafen Ulrich, des „Vielgeliebten." Der Erstere ward 1286 durch Kaiser Rudolf von Habsburg in Stuttgart belagert, brach aus den Thoren der Stadt hervor und schlug den Feind in die Flucht. Der Erfolg dieses kühnen Ausfalles ist sehr bezeichnend durch die verlassenen Wachtfeuer der Feinde angedeutet. Auf der zweiten Wand ist der Sieg Ulrichs des Vielgeliebten über die verbündeten Reichsstädte so dargestellt, dass nur Boffinger von Nördlingen, der verwundet hinsinkt, das Bundespanner der Städte, dessen Träger bereits gefallen ist, noch vertheidigt. Das Gemälde der Hauptwand schildert den feierlichen Einzug Eberhards „des Alten im Bart" zu Tübingen, nachdem ihn Kaiser Max zum Herzog und zum Träger der Reichssturmfahne ernannt hatte. Ein so heiteres Fest gab unserm Gegenbauer freilich keine Gelegenheit zu ergreifenden Momenten, dafür wusste er aber auf andre Art den Betrachter zu fesseln, indem er dem Bilde durch die Schönheit geschmückter Frauen einen unwiderstehlichen Zauber verlieh. — Im J. 1846 machte Gegenbauer eine mehrmonatliche Studienreise durch Italien, worauf er mehre andre Säle des Stuttgarter Schlosses mit Scenen aus der vaterländischen Geschichte zu schmücken begann. Es steht zu erwarten, dass G. noch viel des Erfreulichsten leisten und bei nun mehr gewonnener Erfahrung in der Freskobehandlung, zu der Schönheit der Zeichnung, der Trefflichkeit der Composition auch den Zauber der Farbenkunst gesellen wird. Wenig Künstlern, und nur den Besten, ist es gelungen, die Geschichte so lebhaft vor die Sinne zu führen, den entscheidendsten Augenblick immer so richtig aufzufassen und ohne Kommentar sich so verständlich zu machen, wie dem Schwabengeschichtmaler Gegenbauer.

Geier und **Görz,** zwei rheinländische, sehr durchgebildete Architekten, welche gemeinschaftlich die Herausgabe der „Denkmale romanischer Baukunst am Rhein" (bei Schmerber zu Frankfurt am Main 1846 ff.) unternommen haben. Dies der Geschichte der vaterländischen Baukunst ein sehr werthvolles Material zuführende Werk schliesst sich zunächst an Sulpiz Boisserée's „Denkmäler der deutschen Baukunst am Unterrheine", ist aber, um das von Boisserée Gegebene nicht sofort zu wiederholen, besonders den Denkmalen des Mittel- und Oberrheines gewidmet. Die Darstellungen in dem Geier-Görzischen Werke beruhen überall auf genauer architektonischer Vermessung und bestehen aus Grundrissen (die durchweg nach gleichem Maasstabe gegeben werden), aus Durchschnitten und Aufrissen verschiednen Maasstabes, welche stets ein klar verständliches Bild von der Composition und Construktion der betreffenden Bauten geben, sowie aus genauen Zeichnungen karakteristischer Einzelheiten, woraus die künstlerische Formenbildung und der Grad der Ausbildung derselben zur Genüge ersichtlich wird. Die Blätter enthalten durchaus nur Umrisszeichnungen mit geringer Schattenandeutung und Schraffirung in den durchschnittnen Theilen; der Sorgfalt der Zeichnung entspricht die Präcision des Stiches. Erläuternde Textblätter geben die geschichtlichen Bemerkungen über die einzelnen Denkmale und führen übrigens in die construktiven und ästhetischen Besonderheiten derselben ein. Das ganze Unternehmen hat das Gepräg eines auf wissenschaftlicher und künstlerischer Grundlage beruhenden, von allem Dilettantismus freien Werks. Die ersten Lieferungen betreffen die beiden Kirchen der Cisterzienserabtei Eberbach (an der südlichen Abdachung des Taunus), die höchst wichtige Abteikirche von Laach, die Reste der Abteikirche zu Limburg an der Hardt und den hohen Dom zu Speier.

Geiler von Kaisersberg, der berühmte Strassburger Prediger und Autor des Narrenschiffs, ward im J. 1510 durch Hans Burgkmair von Augsburg gekonterfeit. Dies Bildniss, jetzt in der Münchner Pinakothek, ist hart und streng gemalt, aber lebendigen Karakters. — Geilers Narrenschiff erschien in mehren holzschnittgeschmückten Ausgaben. Die 1511 in 4. zu Strassburg gedruckte hat den Titel: *Navicula s. speculum fatuorum prest. sacr. lit. doctoris Joannis Geyler Keysersbergii: concionatoris argent. in sermones juxta turmarum seriem divisa: suis figuris jam insignata: atque a Jacobo Othero diligenter collecta.* Die vielen Holzschnitte gehören der schwäbisch-schweizerisch-elsässischen Schule des Hans Baldung Grün und Urse Graf an. — Die *Evangelia mit Usslegung des hochgelerten Doctor Keiserspergs* (Strassburg 1527, bei Joh. Grieninger gedruckt) enthalten ebenfalls viele Holzschnitte, theils von Hans Schäuffelin, meistentheils aber vom Meister *H. F.*

Geille, ein sehr geschickter Kupferstecher, † zu Paris 1843 in einem Alter von kaum vierzig Jahren. Er hatte im J. 1832 zu Rom den grossen Stecherpreis davongetragen.

Geisenheim, eine der ansehnlichsten Ortschaften des Rheingaues, besitzt eine alte, neuerdings restaurirte und mit zwei hübschen gothischen Thürmen bereicherte Kirche, in welcher das von Rauchmüller, einem zu wenig gekannten Künstler, sehr gut gearbeitete Grabmal des 1675 verstorbnen Grafen Joh. Filipp von Schönborn, Kurfürsten von Mainz, sich befindet. Das alte Gebäude allhier, worin dieser ausgezeichnete Würdenträger gewohnt und als Veranlasser des westfälischen Friedenschlusses die Friedensartikel entworfen hat, steht am obern Ende des Ortes gegen Winkel hin. Zahlreiche und schöne Villen und Paläste des rheinischen Adels stehen in und bei Geisenheim. Von dem schönen Palaste des Grafen von Ostein stehen nur noch die Seitenflügel. Sonst sind beachtenswerth der geschmackvolle Palast des Grafen v. Ingelheim mit seinen trefflichen Gartenanlagen und der schöne Landsitz des Freiherrn v. Zwierlein, wo man eine bedeutende Sammlung von Glasgemälden (aus jeder Epoche der Schmelzmalerei) vorfindet. — Des jetzt so freundlichen und wohlhäbigen Ortes G. wird schon im 7. Jahrh. gedacht. Den Namen soll er von zwei Rheininseln, der grossen und kleinen Giese, erhalten haben. Auf einer dieser Inseln, der sogen. Lützelau, wurden in frühdeutscher Zeit die Gaudinge (Gerichtstage) gehalten, die später nach Klingelmünde und im 14. Jahrh. nach Eltville verlegt wurden. — Nahe bei Geisingen liegt Eibingen mit einem ehemaligen Frauenkloster (vom J. 1148), worin die [nun in der Bibliothek zu Wiesbaden befindlichen] Handschriften der heil. Hildegard aufbewahrt wurden. Die neue Kirche Eibingens enthält einen Taufstein aus dem 15. Jahrh.

Geissler, Joh. Martin Friedrich, geb. den 31. März 1778 zu Nürnberg, erlernte die Handlung bei J. Friedr. Frauenholz, wo er sechs Jahre aushielt, trat erst im J. 1797 zur Kupferstecherkunst über und folgte seinem Lehrmeister, Heinrich Guttenberg, im J. 1803 nach Paris. Von hier kam Friedr. Geissler erst 1814 wieder zurück in seine Vaterstadt. Unter mehren Radirungen nach berühmten Meistern, die er für andre Kupferstecher zur Ausführung lieferte und welche grösstentheils zum *Musée Napoléon* gehört haben, sind besonders die nach C. Vernet, Teniers, Wouverman, van der Werff, N. Poussin und Raffael anzuführen. Die Landschaften zur *Vièrge de Foligno*, zur *Vièrge au Rocher* nach da Vinci, zum „Streit der Pieriden und Musen" nach Pier del Vaga, hat er ganz ausgeführt für A. B. Desnoyer geliefert. Ferner ist die Landschaftspartie zu Ch. Simon Pradiers Amor und Psyche ganz von G. gefertigt. Zu dem grossen Prachtwerk über Aegypten lieferte er mehre Platten; für das *Musée Napoléon* (später *Musée français*) zwei Landschaften mit Vieh nach N. Berghem, andere nach Patel, Wynants, Ruysdael; ferner für das von Filhol herausgegebene kleine *Musée* Blätter nach Lorrain, N. Poussin, Rembrandt, Berghem, Wouwerman, A. v. d. Velde, Wynants; zum Kölner Domwerk von Boisserée die grosse Seitenthür des Domes nach Quaglio's Zeichnung. Das Innere der Lorenzkirche zu Nürnberg, sowie Panoramen von Karlsbad und Prag, stach er in Stahl. Ausserdem kennt man von ihm mehre malerisch frei radirte Landschaften und Vignetten nach eigener Zeichnung. Die Zahl der Geisslerschen kleinen Vignetten und Kupfer- und Stahlstiche in Taschenbüchern ist Legion. Auf Jugendarbeiten (von 1795 — 97) ist sein Monogramm ein leicht verbundenes *FMG;* später zeichnete er gewöhnlich *G* mit eingeflochtenem *F.* — Peter Karl G. s. im Art. *Nürnberg*.

Geisslingen, ein vormals zum Gebiete der freien Reichsstadt Ulm gehörendes Städtchen, in dessen Kirche ein Chorgestühl interessirt, welches mit Georg Syrlin 1512 bezeichnet ist, also vom jüngern Schnitzmeister dieses Namens herrührt. Es sind an diesen Stühlen, die freilich sehr gelitten haben, die Profeten ausgeschnitzt. Vergl. „Ulms Kunstleben im Mittelalter, von Karl Grüneisen und Ed. Mauch", S. 73.

Geithain, Städtchen im Leipziger Kreise Sachsens, mit einer Kirche aus dem Ende des 12. Jahrh. Eine Ansicht der Westfasade hat K. Sprosse gezeichnet, wonach Jacottet einen Steindruck (in Kleinfolio) geliefert hat.

Geknickte Figuren. Solche sind leider nicht selten in der neuern und neusten Steinbildnerei, die dazu mitunter den schönsten, eines bessern Looses würdigen Marmor verwendet hat. So heftet sich denn auch an die Steine ein gutes oder böses Geschick, je nachdem sie in die Hände eines antiken oder modernen Bildners geriethen. Wahrhaft kläglich ist anzuschauen, in welchen möglichst beengten Raum namentlich die neuern französischen Bildhauer die menschliche Gestalt zusammenbrechen, anstatt die Schönheit derselben in freier Stellung zu entfalten, worauf die Alten bedacht waren, denn ausser etlichen kauernden Venusinnen und dem sogen. Schleifer finden wir wenig Beispiele dieser Art unter den antiken Gebilden. Diese Mode, geknickte Figuren zu meiseln, ist aus Knickerei entstanden, denn man braucht ja zu einer Knickgestalt ein kleineres Stück Marmor als zu einer Standfigur.

van Gelder, N., ein niederländischer Thiermaler aus dem 17. Jahrh. Die Staatsgall. zu Wien hat ein Geflügelstück mit diesem Künstlernamen, welcher der Seltenheit wegen in Albr. Kraffts Verzeichnisse ders. Gall. nach der Künstlerhand facsimilirt ist.

Gelée, Claude, genannt *Claude le Lorrain*, wurde in dem Schlosse Champagne bei Mirecourt, in der Diöcese von Toul in Lothringen, im J. 1600 von armen Eltern geboren. Er bewies in seiner frühen Jugend so geringe Geistesfähigkeiten, dass er in der Schule kaum lesen und schreiben lernen konnte, und bei einem Pastetenbäcker in die Lehre gegeben wurde. Er verlor darauf im 12. Jahre seine Eltern und mit ihnen alle Unterstützung, so dass er sich genöthigt sah nach Freiburg zu gehen, wo sein älterer Bruder, Jean Gelée, Holzschneider war; von diesem erlernte er die Anfangsgründe der Zeichenkunst. Einige Zeit hernach nahm ihn von dort einer seiner Anverwandten, ein Spitzenhändler, mit nach Italien, überliess ihn aber in Rom ohne Schutz und Geld seinem Schicksal. — In dieser misslichen Lage trat Gelée in die Dienste des vortrefflichen Landschaftmalers Agostino Tassi, eines Schülers des berühmten Paul Bril, nicht nur um Farben zu reiben, sondern auch das Pferd zu besorgen und in der Küche zu arbeiten. Er genoss jedoch einigen Unterricht in der Malerei, zeichnete ein Jahr lang Grotesken und Arabesken und begab sich, nachdem er zufälliger Weise ein Paar Bilder von Gottfried Vals aus Köln, der damals in Neapel lebte, gesehen hatte, und deren Schönheit einen tiefen Eindruck auf ihn machte, so arm er auch war, nach Neapel, um sich daselbst nach diesem Meister zu vervollkommnen. Nachdem er zwei Jahre unter Gottfried studirt hatte, kehrte er nach Rom zurück, und setzte seine Studien unter seinem ersten Lehrer, dem Agostino Tassi, fort. — So erreichte Claude das 25. Jahr, und fing nun erst an, einigen Vortheil aus seinen Arbeiten zu ziehen. Seine Art, die Natur darzustellen, erweckte die Aufmerksamkeit der Liebhaber, und verschaffte ihm Aufträge. Die sitzende Lebensart gefiel ihm jedoch noch nicht, und er entschloss sich, Italien zu durchwandern. Nachdem er diesen Vorsatz ausgeführt, und in der Lombardei und Venedig die musterhaften Landschaften des Giorgione und des Tizian studirt, und sich die Art der Beleuchtung und des Kolorits dieser Meister zu eigen gemacht hatte, ging er nach Deutschland. In München ward er krank, und wie er nach seiner Genesung seine Reise weiter fortsetzte, wurde er von Strassenräubern überfallen und ausgeplündert. Während seines Aufenthaltes in München muss er Wanderungen in die Umgegend gemacht haben, denn am Hallacher See, unweit München, befindet sich ein Haus, in welchem man noch Spuren von Freskogemälden seiner Hand findet. — Endlich erreichte er sein Vaterland, und half in Nancy einem seiner Verwandten an einem Deckengemälde in einer Kirche. Nach Verlauf eines Jahres machte er sich auf zur Rückkehr nach Italien; allein in Marseille erkrankte er abermals und musste lange Zeit zu seiner Genesung dort verweilen, bis es ihm gelang, sich nach Italien einzuschiffen. Unterwegs überfiel ihn ein so schreckliches Ungewitter, dass er nahe daran war, in der Nähe von Civita Vecchia Schiffbruch zu leiden; sein guter Genius errettete ihn jedoch aus dieser Noth, und er erreichte Rom im dreissigsten Jahre seines Lebens, um sich dort für immer niederzulassen. — Nun bekam unser Claude zahlreiche Aufträge von bedeutenden Männern, worunter die Päpste Urban VIII., Alexander VII. und Clemens IX. waren. Da aber seine Werke einen so ausgezeichneten Beifall fanden, wiewohl er sie sich theuer bezahlen liess, so suchten ihn mehre Künstler aus Gewinnsucht nachzuahmen, und ihre Arbeiten unter seinem Namen zu verkaufen(welches ihnen auch so gut gelang, dass Claude sich täglich aufgefordert sah, die ihm beigelegten Gemälde von seinen eigenen zu unterscheiden. In Folge dieser Betrügereien legte er ein Buch an, worin er alle seine vollendeten Bilder flüchtig kopirte. Er hatte dabei noch den Zweck, das Einerlei der Ideen zu vermeiden, Kopien oder entwendete Gedanken, welche für Originale ausgegeben wurden, zu unterscheiden, und endlich die Namen derjenigen Personen zu wissen, für welche er gearbeitet hatte. — Diese aus zweihundert Zeichnungen bestehende Sammlung war nach Claude's Tod in den Besitz seiner Neffen und Nichten, wurde durch den französischen Gesandten in Rom, den Kardinal d'Estrées, Ludwig XIV. dringend zum Ankauf empfohlen, allein vergebens. Sie kam hierauf in die Hände eines Juweliers in Paris, und zuletzt nach London in die Sammlung des Herzogs von Devonshire, wo endlich Boydell die ganze Sammlung unter dem Titel: *Liber veritatis, or a Collection of two hundred prints, after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of His Grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom, in the manner and taste of the Drawings* zu London in zwei Foliobänden 1777 herausgab. An der Spitze ist ein Bildniss des Künstlers und seine Lebensgeschichte. Ausserdem findem man in dem Werke eine Beschreibung von jedem einzelnen Blatte, ein Verzeichniss der Namen

von denjenigen, für welche die Bilder gemacht waren, das Facsimile einer Handschrift des Claude und zuletzt eine Liste der jetzigen Besitzer, so viele ihrer bekannt waren. Die Zeichnungen selbst sind mit Bister gemacht und weiss gehöht. Claude's Erben haben die ganze Sammlung für 200 Scudi verkauft. — Aber selbst dieses Mittel konnte den Umlauf vieler untergeschobenen Gemälde keineswegs hemmen, denn es pflegten immer mehre Maler, welche sich seine Freunde nannten, ihn, während er arbeite, zu besuchen, die Anordnung und den Gedanken seiner Malerei zu entwenden, und nun sie in seiner Manier so auszuführen, dass es ihnen glückte, viele damit zu hintergehen. Sie betrogen aber nicht allein die Käufer, sondern setzten auch selbst den Künstler herab, da die auf jene Weise zu Stande gebrachten Bilder nie so meisterhaft als die Originale von Claude waren. Es ging zuletzt so weit, dass dergleichen Kopieen ein einträglicher Handelszweig wurden, und man fälschlich aussprengte, dass sie Claude in seinen letzten Tagen von Giovanni Domenico, einem Römer, habe verfertigen lassen, der in der That einer der Minderschlechten seiner Zöglinge war. — Claude starb am Podagra im J. 1672 (also in seinem 72. Jahre). Die grossen Gallerien in Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland besitzen von ihm unschätzbare Werke. Aber unter allen ist keines so vortrefflich und von ihm selbst so hochgeachtet worden, als die Landschaft, welche ein Wäldchen der Villa Madama bei Rom abbildet. Clemens XI., der dies nicht kleine Gemälde an sich zu bringen wünschte, machte sich anheischig, es ganz mit Goldstücken zu bedecken, aber Claude wollte es durchaus nicht fahren lassen, da er es nach der Natur kopirt hatte und zum Studium gebrauchte. Da Clemens XI. nur zwei Jahre regiert hat, von 1667 bis 1669, und es nicht bekannt ist, dass sein Vorgänger, der ebenfalls viel Gemälde von Claude gekauft, auch dieses zu besitzen gewünscht habe, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass es Claude erst um diese Zeit, mithin sein bestes Werk nahe an den Siebzigern gemalt hat! Eben so köstlich ist ein anderes Werk von ihm, welches nach Montpellier geschickt wurde, nämlich Esther, welche den König Ahasverus um Gnade für das jüdische Volk bittet. Es ist 1662, also in seinem 62. Jahre gemacht. — In der Sammlung des Hofmarschalls Colonna befanden sich mehre Gemälde unseres Künstlers, vorzüglich die so berühmte Psyche am Strande des Meeres, welche in der Folge in andere Hände gekommen ist. Unter den Gemälden, welche Alexander VII. erhielt, sind die Europa mit dem Stier und ein Gefecht auf einer Brücke die berühmtesten. Ferner befinden sich Gemälde von ihm in München, Dresden, Wien, Paris, Madrid, Petersburg etc. etc. — Claude pflegte seine Landschaften stets mit einer aus der Geschichte oder Mythologie entlehnten Scene zu beleben, allein in diesem Fache gehörte er nicht zu den Meistern in der Kunst. Seine Figuren sind zu gedehnt, überhaupt mittelmässig, daher er auch sagte, dass er die Landschaften verkaufe und die Figuren zugebe. Oefters liess er sie sich jedoch von Filippo Lauri oder von Francesco Allegrini malen. — Claude hatte nur wenige Schüler, worunter sich Giovanni Domenico, ein Römer, und Angeluccio hervorthaten. Nach der Meinung einiger Schriftsteller sollen Jacques Courtois und Herman Swanefeld den Unterricht von Claude genossen haben; Fiorillo kann diesem in Ansehung des letzteren nur bedingungsweise beipflichten und behauptet, dass es erwiesen sei, dass er schon gebildet nach Rom kam, aber bezaubert von der Schönheit der Werke von Claude eine Zeitlang dessen Schule besuchte, und mehre vortreffliche Landschaften, jedoch in einem ganz andern Style und Geschmacke als jener dort ausführte. — Claude war mit allen zur Landschaftmalerei erforderlichen Anlagen geboren, daher er in allen Gebieten derselben, auch in Seestücken, eine bewundernswürdige Stärke gezeigt hat. Er wählte jedoch vorzugsweis grenzenlose Aussichten, in deren täuschenden Fernen das Auge sich verliert. In diesem Punkte kann man, bei dem beständigen Wechsel der Gegenstände, den Reichthum der Erfindung nicht genug bewundern, daher Fiorillo die Verse des Tasso auf ihn anwendet:

Bewegliche Krystalle, Wasserspiegel,
Manchfaltige Blumen, Kräuter und Gesträuch,
Hier schattige Thale, dort besonnte Hügel,
Und Grott' und Wald entdeckt der Blick zugleich;
Und, was noch mehr den Zauber muss erhöhen,
Die Kunst, die alles schafft, ist nie zu sehen.

Claude soll sich bei der Anlage seiner Landschaften, wie Baldinucci meint, einer bestimmten Regel bedient haben. Fiorillo will aber diese Behauptung nur mit gehöriger Einschränkung annehmen. Die betreffende Stelle bei Baldinucci lautet in wörtlicher Uebersetzung: „Da wir von der Perspektive dieses Meisters sprechen, so will ich nicht unterlassen, noch eine Sache zu bemerken, betreffend die Art, die er befolgte bei der Disposition in seinen Landschaften. Er setzte das Auge da, wo es ihm

gutdünkte; aber er war gewohnt, die Höhe seiner Gemälde in fünf Theile einzutheilen, von denen er die beiden unteren der Horizontallinie gab, oder, wir wollen sagen zur Axe der Sehestrahlen nahm: nachher brachte er das Auge in diese Linie, nahm einen Faden und, das eine Ende ins Auge setzend, drehte er denselben in die Runde über das Bild, umfassend in diesem Kreise dasselbe ganze Bild: dann bestimmte er seinen Abstand in dem Ort, wo seine Linie den Kreis durchscheidet. Dieselbe Weise befolgte er, wenn er Veduten nach der Natur zeichnete." — Claude hat achtundzwanzig Landschaften in Kupfer geätzt, in welchen man zuweilen eine gute Zusammensetzung, aber sonst keine grossen Vorzüge findet; die Ausführung ist schlecht, trocken und folglich unangenehm. Der Baumschlag hat etwas Schweres. Es geht daraus hervor, dass das Talent dieses Meisters hauptsächlich auf der Palette beruhte, daher sein unglaublicher Erfolg, da wo es auf richtige Betonung des gewählten Gegenstandes ankommt. Stellt er einen Sonnenaufgang dar, so sieht man deutlich, wie die Sonnenstrahlen das Gewölk durchbrechen, es zerstreuen, den Thau aus den Flüssen aufsaugen, und wie alle Bäume und Pflanzen mit zartem jungfräulichem Licht beleuchtet sind; man möchte sagen, man sehe jeden Thautropfen. Nimmt er den Moment etwas später, so sieht man, wie die ganze Natur durch den eingesaugten Thau neu erkräftigt dasteht. Malt er den Untergang der Sonne, so erblickt man den röthlich goldenen Schimmer, der alle Gegenstände umgibt, und sieht es der Natur an, dass sie nach einem heissen Tage sich nach der Ruhe und Erquickung der Nacht sehnt. Bei unverdorbenen Gemälden dieses Meisters ist es dem Beschauer fast möglich, die Tagesstunden in jeder Jahreszeit zu bestimmen. D'Argenville führt an, dass er unaufhörlich an seinen Gemälden besserte und abänderte, und dass er die Arbeit des vorhergehenden Tages so zart überzulasiren wusste, dass mann nie eine Spur dieses oftmaligen Uebermalens zu finden im Stande war. Alles ist verschmolzen in herrlichster Harmonie, und Niemand hat die Abstufung der Fernen besser verstanden als er. — Wunderbar ist es dabei, dass dieser grosse Landschaftmaler nicht nach der Natur zu zeichnen pflegte; beobachtend ging er ganze Tage lang auf dem Felde spazieren, und war er so glücklich, das Gesehene treu im Gedächtniss bewahren und es eben so treu der Leinwand wieder anvertrauen zu können. Vielleicht begünstigte ihn hierin der Umstand, dass sein Gedächtnissvermögen mit nichts Fremdartigem beschäftigt und überladen war, so dass er seine ganze ungetheilte Kraft dem einzigen von ihm geliebten Gegenstande, den grossen Erscheinungen der Natur, weihen konnte. — Als Mensch war er nicht minder liebenswürdig, seiner Freunde treuer Freund, ein Helfer in der Noth, und unendlich wohlthätig. Er lebte mit allen was Rom an ausgezeichneten Männern damals besass, in traulichstem Umgange, namentlich mit Nic. Poussin. Auffallend ist es, dass bei aller Innigkeit dieses Umganges Poussin ihm nie die Figuren zu seinen Landschaften gemalt hat. Zwar soll in einem zu Potsdam befindlichen kleinen Gemälde, welches ein Bacchanal vorstellt, die Landschaft von Claude und die Staffage von Poussin sein; die Landschaft ist jedoch zu schwach, um Claude mit Fug und Recht zugeschrieben werden zu können. — Claude war nie verheirathet, und hinterliess, ungeachtet seiner Freigebigkeit, seinen Erben nebst einer Menge schöner Zeichnungen, ein sehr bedeutendes Vermögen. Unerreicht ist er bis jetzt geblieben in derjenigen Gattung der Landschaftmalerei, den man den historisch-idyllenartigen nennen könnte, und der aus dem Uebergange aus der grossen Historienmalerei nur in einem Lande wie Italien entstehen konnte. Haben die niederländischen Landschafter des siebzehnten Jahrhunderts hohen Ruhm erworben: so ist es in einem andern Zweige der so vielseitigen Landschaftmalerei. Ich erlaube mir nicht, eine Parallele zwischen Gelée und den nicht minder grossen Niederländern zu ziehen, und schliesse mit der Betrachtung, dass ein Mensch wie unser Claude, den die Liebe zur Kunst so ganz beseelte und dem so vollendete Hervorbringungen gelangen, ein überaus seliges Leben gelebt haben muss. Die Liebe zur Kunst führte ihn auch zu sittlicher Erhebung des Gemüths, so dass man wahrhaft von ihm sagen kann: Sein Leben war reich an guten Werken, voll Ruhm und Ehre.

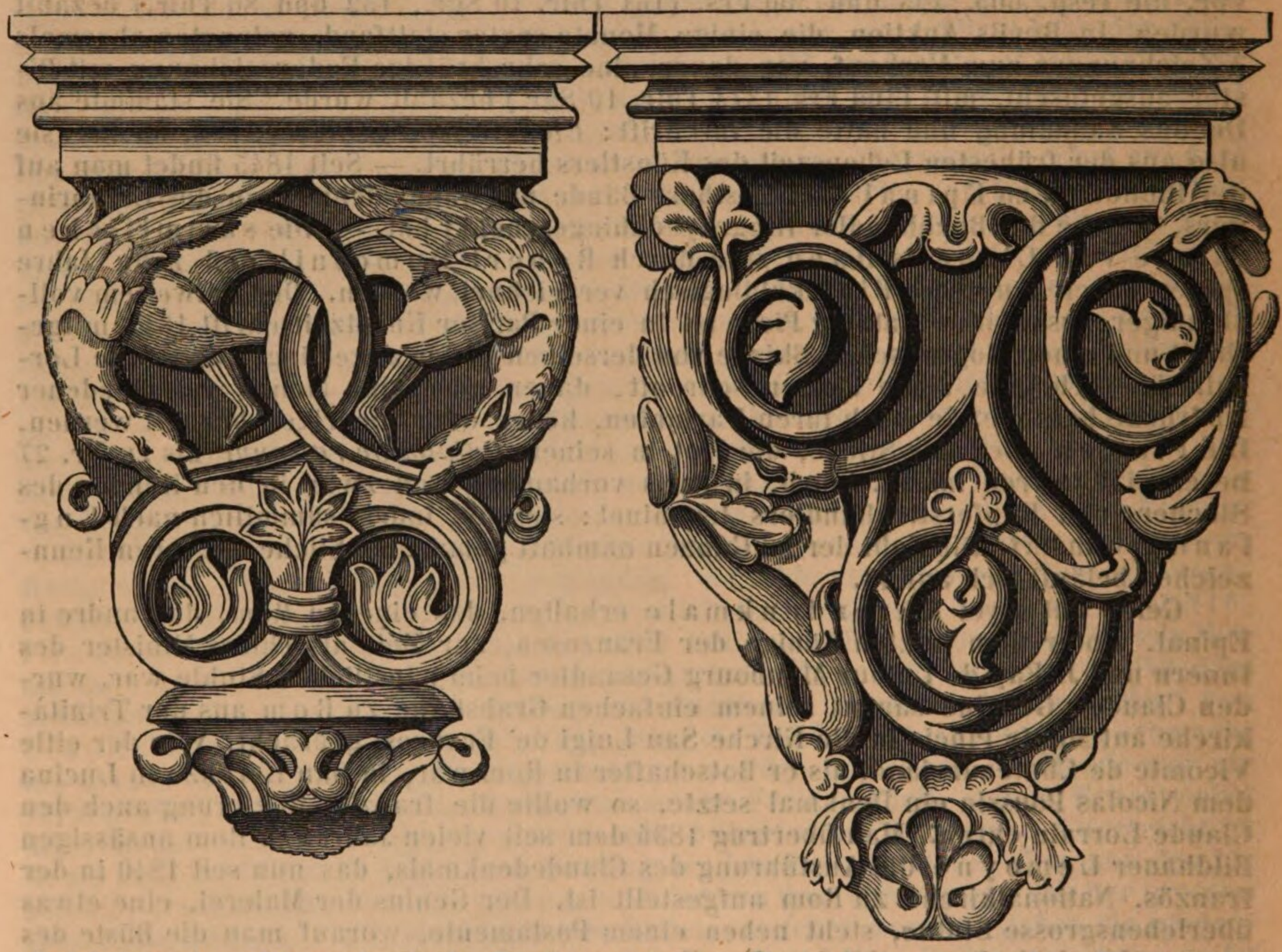
Direktor Waagen macht in seinem Buch über die „Kunstwerke in England und Paris" die Angabe, dass er in England allein 54 Bilder dieses Meisters, theils Seestücke, theils Landschaften, gesehen, unter denen die beiden berühmten, gegenwärtig in der Sammlung des Hrn. Miles, in Leight-Court, befindlichen und aus der Villa Altieri in Rom herstammenden, die früher Hr. Fagan besass, von dem sie Beckford kaufte, von dem sie in die Hände eines Hrn. Davis und später in die des Hrn. Miles übergingen, den ersten Platz einnehmen dürften. Sie sind aus den Jahren 1662 und 1675. In Paris, im Louvre, sieht man 18 Bilder, welche, mit Ausnahme von 4, sämmtlich in dem berühmten *liber veritatis*, der Sammlung der Skizzen Claude's zu seinen Gemälden (dessen Original dem Herzog v. Devonshire gehört) sich

befinden. Die Salbung Davids und die Landung der Kleopatra (Nr. 63 und 69 des *liber veritatis*) wurden in einem zu Ende des 18. Jahrh. angefertigten Inventarium zu 180,000 Frs. abgeschätzt. Im Museum zu Madrid befinden sich 8 Bilder von Claude, und in der Gallerie zu St. Petersburg seit 1815 die berühmten vier Tageszeiten, früher in Kassel, dann in der Malmaison. Neun andere Bilder Claude's, sämmtlich unter der Kaiserin Katharina angekauft, sind in Piot's Stichkataloge angeführt. In München sind 4, in Dresden 3, in der Esterhazy'schen Gallerie in Wien 4 und in Berlin 2 Landschaften dieses Meisters. Von den Zeichnungen besitzt die reiche Sammlung im Louvre 10, die sämmtlich unter Glas aufgestellt sind. In der Sammlung des britischen Museums in London findet man 222, meistens Studien, auf blaues Papier gezeichnet. In Buckingham-House waren 24 sehr schöne Zeichnungen, von denen Chamberlaine in seiner bekannten Sammlung mehre hat stechen lassen. In der grossen nach dem Tode des Besitzers zerstreuten Sammlung des Sir J. Barnard befanden sich 50 und in der des Obristen Morrison ebenfalls sehr viele. Die berühmteste und bedeutendste Sammlung bleibt indess immer das *liber veritatis*, das Waagen (England u. Paris Bd. 1. S. 95. 96) genau beschrieben hat. In der Versteigerung der Sammlung des Baron Roger in Paris im J. 1842 kamen 3 Zeichnungen Claude's vor, die resp. 605, 495 und 300 Frs. (161 Thlr. 10 Sgr., 132 und 80 Thlr.) bezahlt wurden. In Révils Auktion, die einige Monate später stattfand, gelangten abermals 3 Zeichnungen zum Verkauf, von denen eine sehr kräftige Federzeichnung mit Bister ausgetuscht, mit 1400 Frs. (373 Thlr. 10 Sgr.) bezahlt wurde. Sie stammte aus Denons Sammlung und hatte die Inschrift: *Claudio fecit in Roma* 1628, so dass sie also aus der frühesten Lebenszeit des Künstlers herrührt. — Seit 1845 findet man auf der Bibliothek zu Epinal drei kostbare Bände mit Handzeichnungen des Lotharingers, welche der Buchhändler Hingray dahingeschenkt hat. — Die sämmtlichen Stiche von Claude's Hand sind durch Robert Dumesnil und zehn Jahre später durch Eugène Piot katalogisch verzeichnet worden. Der beiweitem vollständiger ausgefallne Katalog Piots ist in einer Pariser Kunstzeitschrift 1843 mitgetheilt und einer biografischen Skizze von derselben Feder angehängt. Claude le Lorrain überarbeitete seine Platten sehr oft, daher man eine Menge verschiedener Abdrücke hat, die, je nach ihren Varianten, höher oder niedriger bezahlt werden. Die Platten aller der Stiche, die Piot in seinem *Catalogue raisonné* bis zu Nr. 27 beschreibt, waren im 18. Jahrh. in Paris vorhanden, und zwar in den Händen des Stechers und Kupferstichhändlers Jeanninet; sie sind indess sämmtlich nach England gewandert. Die Zahl der im Ganzen namhaft gemachten Stiche mit ihren Kennzeichen beläuft sich auf 43.

Gelée hat zwei Ehrendenkmale erhalten, das eine zu Rom, das andre in Epinal. Unter dem letzten Könige der Franzosen, zur Zeit als Thiers Minister des Innern und J. Fay de Latour Maubourg Gesandter beim päpstlichen Stuhle war, wurden Claude's Gebeine sammt seinem einfachen Grabsteine zu Rom aus der Trinitàkirche auf Monte Pincio in die Kirche San Luigi de' Francesi gebracht. Wie der eitle Vicomte de Chateaubriand, als er Botschafter in Rom war, in San Lorenzo in Lucina dem Nicolas Poussin ein Denkmal setzte, so wollte die französ. Regierung auch den Claude Lorrain ehren. Man übertrug 1836 dem seit vielen Jahren in Rom ansässigen Bildhauer Lemoyne die Ausführung des Claudedenkmals, das nun seit 1840 in der französ. Nationalkirche zu Rom aufgestellt ist. Der Genius der Malerei, eine etwas überlebensgrosse Statue, steht neben einem Postamente, worauf man die Büste des grossen Landschafters erblickt. Der Kunstwerth dieses Monuments ist nicht gross, der Ausdruck des Kopfes der weiblichen Gestalt (*Madame Peinture*) sehr kalt und unbedeutend. Auf dem Fussgestell liest man eine französ. Inschrift, wo Louis Philippe, A. Thiers und J. Fay de Latour sich zu nennen nicht vergessen haben. — In Gelée's Vaterstadt Epinal steht seit Kurzem eine Bildsäule desselben, welche der Pariser Bildner Desbeufs geschaffen hat.

Gelnhausen an der Kinzig, im Hanauischen Kreise des Kurfürstenthums Hessen, war einst Reichsstadt und blühte als solche vornehmlich unter den schwäbischen Kaisern. Hier befinden sich noch Ueberreste des Barbarossapalastes aus dem J. 1144. Der alte Dom, höchst bemerkenswerth als Bauwerk der sogen. Uebergangsperiode, stammt aus der Zeit Kaiser Friedrichs des Zweiten. Laut Kallenbach ist die Bauzeit auf das Jahrzehnt von 1210—1220 festzusetzen. Derselbe Gewährsmann bringt uns in seiner „Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst" in geometrischer Zeichnung die östlichen Thürme, die Kuppel überm Kreuze und den Chor, sowie den Innerchor nebst Einzelheiten, zur Anschauung. Die beiden Thürme, im ersten Stockwerke rund, dann achtseitig, sind durchaus noch rein romanisch, mit Ausnahme der obern Spitzbogenfenster, welche bereits eine annähernde Verwandt-

schaft zu den Fenstern im hohen Saalbaue zu Marburg zeigen. Das erste Stockwerk beider Thürme hat Rundfenster, die drei folgenden Gestocke aber haben Viereckfenster, welche letztere Fensterform an kirchlichen Thürmen nach 1230 nicht mehr vorkommt. Die Fensterformen an der hier vorkommenden Kuppel sind denen an den Halberstädter Domthürmen vergleichbar. Der Chor ist achtseitig geschlossen, hat viel bedeutsamere Strebepfeiler als z. B. die derselben Periode angehörende Kapelle zu Heilsbronn bei Nürnberg, und weist bereits Spitzfenster und Fensterräder auf. Das gesammte Aeussere, besonders aber die Krönung des Chores mit ihren Nischen hinter den Säulchen, zeigt einen seltnen Reichthum ohne Ueberladung. Mit den Spitzfenstern am Chore und am obersten (fünften) Gestocke der Thürme stehen in Einklang die Spitzgiebel der Dächer. Nur bei den kleinern Verzierungen ist noch der Halbkreis beibehalten. — Im Innern der Kirche findet sich die Vermischung von Spitzbogen und Halbkreisen. Im Schiffe sind die untern Bogen spitz und die obern Fenster nach dem Halbkreise gewölbt, was deutlich beweist, dass sich der Gebrauch beider Formen nicht streng abscheidet, und dass man daher nicht immer ein Gebäude jener Zeiten mit Spitzbogen für neuer als eins mit Rundbogen halten darf. — Wie das Aeussere des Chores, so zeigt auch dessen Inneres den der Uebergangsperiode eigenthümlichen



Reichthum in seltener Anmuth. Die byzantinische Kuppel, die arabischen Formen des Spitzbogens, der Radfenster, der zusammengesetzten Kreisbögen, haben sich neben die alten romanischen Bewegungen gestellt. Die Anschauung der Antike hat die zu langen Säulenschäfte, meist durch Ringe in mehrmalige Absätze getrennt, und eine neue der korinthischen ähnliche Kapitellform hervorgerufen. Neben diesen Anordnungen haben sich dagegen als heimisch selbständige der Pfeiler- und Gewölbebau zu so bedeutender Ausbildung erhoben, dass nur noch wenige Schritte nöthig waren, um durch letztre ein neues Prinzip der Baukunst begründet zu sehen. Die Gewölbgurte sind reicher und leichter gegliedert als z. B. an der Heilsbronner Kapelle. Eckblättchen an den Säulenfüssen kommen nicht mehr vor. Die beiden Konsolen, welche wir hier abbildlich nach Kallenbach bringen, sind so tief untermeiselt, dass die vordern Verzierungen nur theilweis den Kern berühren. Ein vorkommendes Kapitell mit Blättern über einem in Kelchform bearbeiteten Kerne ist Vorläufer einer spätern Periode, während die so schönen Formen jener beiden Konsolen zu Anknüpfungspunkten für Späteres unbenutzt geblieben sind. — — Bemerkenswerth ist noch zu Gelnhausen ein kleineres Denkmal aus unserm Jahrh., nämlich das von Gottfried Schadow gearbeitete Denkkreuz des 1813 hier gefallenen Sohnes des Obersten von Massenbach.

Gemäldeaufstellung und Gemäldelokaleinrichtung. — Damit ein Gemälde eine möglichst günstige Wirkung hervorbringen kann, muss es hell, gleichmässig, zugleich von derselben Seite beleuchtet sein, als es auf der Staffelei des Malers der Fall gewesen, ferner vor jeder Spiegelung auf der Bildfläche wie vor Reflexen gesichert sein. Eben so nothwendig ist es, dass jedes Gemälde auch so placirt sei, dass der Beschauer den richtigen Standpunkt in Hinsicht auf Höhe und Entfernung einnehmen kann, und dass keine störende Nachbarschaft vorhanden sei, gleichviel ob Gemälde oder andere Dinge. Es ist dieses freilich nur stets bei einzelnen Gemälden zu erreichen und am Günstigsten durch Aufstellen derselben auf eine Staffelei. — Wie einzelne Gemälde in Privatzimmern zugleich günstig und als wirksame Dekoration placirt werden müssen, wird meistentheils von den Lokalitäten selbst und vom Takt und Geschmack der Anordnenden abhängig bleiben. Die Seitenwände, nämlich diejenigen, welche mit den Fenstern Winkel bilden, haben stets die günstigste Beleuchtung für Gemälde. An die Wandflächen neben den Fenstern lassen sich Gemälde mittelst Hespen und Haken anbringen, dann zu jeder Zeit durch Vorbewegen in ein sehr helles Licht bringen, wobei der Beschauer aber dicht vorzutreten gezwungen ist. — In der Mittelhöhe der den Fenstern gegenüberstehenden Wände haben Oelgemälde stets starke Spiegelung, die nach unten und oben mehr und mehr verschwindet. Alles, was in der Höhe des Augenhorizontes placirt ist, lässt sich daher nur von der Seite, mithin nur in einer entstellenden perspektivischen Verkürzung sehen, und man zieht darum vor: die Gemälde oben etwas überhängen zu lassen. Ein Theil dieser Wände lässt sich günstiger benutzen, wenn man Schrägwände in den Ecken aufrichten und diese etwas vor die Seitenwände vortreten lässt. — Bei Einrichtungen von Sälen für grössere Gallerien oder Kunstausstellungen ist es indess vorzuziehen, günstigere Gelegenheit und ausreichenderen Raum durch Zwischenwände zu schaffen. Diese müssen aber nicht von den Fensterwänden, sondern von den gegenüberliegenden ausgehen. Die an der Fensterwand angebrachten hemmen die freie Lichtwirkung für die tiefer liegenden Räume, und erzeugen auf der Gegenwand eine unruhige störende Beleuchtung. Ueberdem entbehren diejenigen ersten 3—4 etc. Fuss der Zwischenwände, welche dicht an die Fensterwand anstossen, der nöthigen Helle, die Lichtstrahlen passiren schräg vorbei, der Beschauer muss dicht vortreten, um nur einigermaasen sehen zu können, und nimmt so wiederum, durch seine eigene Figur, noch einen grossen Theil der an sich geringen Helligkeit hinweg. Alle diese Uebelstände werden vermieden, wenn man die Zwischenwände von den Gegenwänden ausgehen lässt; ja, man ist durch diese Einrichtung häufig selbst gegen die störende Wirkung des einfallenden Sonnenlichtes geschützt. Sind die Säle verhältnissmässig mehr tief als hoch, so lässt man die Zwischenwände aus zwei schrägen Flächen zusammensetzen, die hinten einige Fuss auseinander gerückt werden und nach dem Zimmer zu sich in eine Spitze vereinigen. — Farbige Gardinen, helle Fussböden erzeugen eben sowohl störende Reflexe und falsche Töne, als auch andere Gegenstände, insbesondere Decke und Wände der Zimmer. Eine nicht zu helle, röthlich oder grünlich gebrochene Steinfarbe halten Viele für den unschuldigsten Ton für die Tapezirung. Die Fenstervorhänge werden stets so eingerichtet, dass sie völlig aufgezogen oder zur Seite geschoben werden können. Bei ausreichend hohen Fenstern ist es sehr zweckmässig, dieselben bis 4½ oder 5 Fuss, vom Fussboden aufwärts gerechnet, zu verdecken. Mit durchsichtigem Papier bespannte Rahmen mindern das scharf einfallende Sonnenlicht hinreichend und bewirken dabei eine allgemein sich verbreitende, wohlthuende Beleuchtung. Durch das mittelst Deckenöffnung fast horizontal einfallende Licht pflegen zwar alle Wände stark und hell beleuchtet zu werden, es wird dadurch aber oft ein ganz andrer Eindruck bewirkt, als der Maler gewollt. Auf allen pastos gemalten Bildern sind nämlich Erhabenheiten bemerkbar, die natürlicherweise auch Licht auffangen und Schatten geben, was niemals ohne Einfluss auf Wirkung und Karakter der Gemälde sein kann. Hat der Künstler diese Wirkung nun bei schrägfallendem Lichte und von einer bestimmten Seite berechnet, so wird die Wirkung um so fremdartiger, je verschiedener die Lichtwirkung von der ist, bei welcher dasselbe ausgeführt wurde. — In Sälen, welche auf beiden Längenseiten Fenster haben, hilft man sich durch Schrägwände, die nur in der Mitte aufgerichtet werden, ohne irgend eine Hauptwand zu berühren.

Unter den Projekten zur zweckmässigsten Erbauung und Einrichtung von Gebäuden für Bildergallerien ist dasjenige sehr beherzigenswerth, welches der Maler und Professor Eduard Magnus zu Berlin durch die Wiener Bauzeitung veröffentlicht hat. So viel Verdienstliches und Schönes auch die neuen Gebäude haben, welche für Galleriezwecke zu München, Berlin etc. entstanden sind, so hat man dennoch empfunden, dass sie nicht allen Anforderungen entsprechen. Es harrt also die Frage

nach erschöpfender Lösung des Problems des zweckmässigsten Gemäldelokalbaues ihrer Beantwortung. Magnus überlegte ganz einfach, wie ein Bild auf der Staffelei stehen müsse, um gut aufgestellt zu heissen, und ob sich nicht irgend ein Grundriss auffinden lasse, der die Bedingungen solcher Aufstellung mit denen eines stattlichen Gebäudes verbindet. Bei Mittheilung des Ergebnisses seines desfallsigen Nachdenkens beantwortet Eduard Magnus zuvörderst die Frage: „Worauf kommt es bei Aufstellung von Kunstgegenständen überhaupt und insbesondre bei Oelgemälden an?“

1) Dass dieselben hell und möglichst gleichmässig beleuchtet werden.

2) Dass der Betrachter möglichst wenig, weder durch Spiegelung auf der Spiegelfläche selbst, noch durch eine blendende Lufteinwirkung von irgend einer andern Seite gestört werde.

Für ein einzelnes Gemälde lässt sich bei einiger Geschicklichkeit auch dann, wann die Lokalität ziemlich ungünstig ist, ein Punkt und eine Neigung des Bildes ausmitteln, wobei dasselbe ganz angenehm, vielleicht auch recht magisch beleuchtet ist. Handelt sich's nun aber darum, eine ganze Sammlung, also möglichst viele Gemälde schön und geniessbar in einem Raume aufzustellen, so muss das Lokal durchweg diesem Zwecke gemäss sein.

In einem von oben beleuchteten Lokale sind diese beiden Bedingnisse ohne Schwierigkeit zu erreichen, jedoch ist — wenn wir vieler Unvermeidlichkeiten dabei nicht gedenken wollen — die Beleuchtung von oben überall unanwendbar, wo kein Ueberfluss an Grund und Boden ist, da man nicht höher denn eine Etage bauen kann. Bei Räumen aber, die von der Seite erleuchtet werden, ist erforderlich:

1) Einheit des Lichtes.

2) Wenn den obgenannten Bedingnissen mit einiger Vollkommenheit entsprochen werden soll: Schrägstellung der Seitenwände gegen die Fensterwand, zumal da die dem Fenster genüberstehende Wand als ganz unbrauchbar aufzugeben ist.

Dies führt nun freilich auf unregelmässige Räume; gleichwol sind es solche eben, welche Magnus zunächst vorschlägt. „Man baue“, so schreibt er, „einen Saal, dessen Höhe mindestens fünf Achtel der Breite beträgt, — die Länge wird sich nach der Anzahl der aufzustellenden Gemälde richten; in den beiden einander gegenüberstehenden Seitenwänden lege man Fenster an, die womöglich bis an die Decke reichen, abwechselnd mit den gegenüberstehenden Fensterpfeilern, so dass jedem Fenster ein Pfeiler gegenübersteht; die Breite der Fenster sei ein Viertel der Breite des Saales und die Breite der Pfeiler die vierfache der Fenster. Nun errichte man Querwände, unter einem Winkel von 62 Grad gegen die Fensterwand gestellt, und zwar so, dass jedes Fenster zwei Wände erleuchtet. Behängt man diese Querwände mit Oelgemälden, so werden dieselben ebenso und besser beleuchtet sein, als sie es auf des Künstlers Staffelei waren. Die Bilder werden fünf bis sechs Fuss von der Fensterwand entfernt bleiben müssen, welcher Raum zugleich zur Communikation dienen kann.“

Ein zweiter Vorschlag des Professors Magnus lautet wie folgt: „Man erbaue eine Rotunde und errichte in derselben etwa 10 Radialwände, so erhält man in jeder Etage zehn Räume. Jedem dieser Räume gebe man ein Fenster mit der vollen Höhe der Etage, zur Breite gebe man dem Fenster ein Drittheil oder Viertheil der runden Fensterwand. Die Radialwände dürfen hier 4 — 5 Fuss von der runden Fensterwand und 16 — 20 Fuss aus dem Mittelpunkte entfernt bleiben. In der Mitte des Baues würde ich einen cylinderartigen Raum aufführen, von dem Durchmesser, dass derselbe jeden resp. Saal gegen das correspondirende, gegenüberstehende Fensterlicht abschlösse. In und um diesen dürften sich die Treppen erheben. Eins der Appartements dürfte als Vestibul benutzt werden. — In diesem Plane wird die Totalität des Baues, die in jedem einzelnen Raume dem Beschauer fühlbar und übersichtlich sein muss, eine angenehme sein. Es wird ferner möglich, aus dem Mittelpunkte des Rundbaues durch einen Diener die ganze Etage inspiciren zu lassen, und man wird endlich den grossen Vortheil haben, dass, da das Fenster (eine Zirkellinie) von den Bilderwänden entfernter ist, auch für den Beschauer eine grössere Entfernung möglich wird.“

Gemäldeausstellung, s. *Kunstausstellung*.

Gemäldegallerien, s. *Gallerien*.

Gemälderestauration, s. die Art. *Eigner* und *Restaurator*.

Gemgembre, Zacharias, ein algierischer Steinzeichner, von dem man sechs Blätter Chromolithografien in Grossquerfolio hat, welche Scenen aus dem Kriege der Franzosen mit den Beduinen darbieten.

Geminianus, der *Gimignano* der Italiäner, ein altkristlicher Bischof, Patron der

Stadt Modena, trägt das Modell des Modeneser Domes und hält seiner Brust einen Spiegel vor, worin sich statt derselben die Maria zeigt. Ein Basrelief an einer der südlichen Thüren des Modeneser Domes (welche zu Anfange des 12. Jahrh. durch Meister Viligelmus beschafft worden sind) stellt diesen Heiligen als Reisenden dar. Vergl. Agincourt, Quastsche Ausgabe, Skulpturentafel XXVI. 23. In zwei berühmten Marianischen Bildern Correggio's zu Dresden, welche die „Madonna des heil. Georg" und die „Madonna des heil. Sebastian" betitelt werden, ist St. Geminian zu schauen nebst einem Knaben, der mit dem Nachbilde der Kirche von Modena vor ihm steht. (Abbild der Mad. mit den Heiligen Georg und Geminian s. im Art. *Dresden.*) In ders. Gall. kommt der modenesische Heilige auf Bagnacavallo's herrlichem Madonnenbilde vor, welches die *Mad. dei quattri Santi* genannt wird und ausser Jenem die HH. Petrus, Paulus und Antonius enthält. In der Staatsgall. zu Wien zeigt ein Bild der Thronmarie von Franz Vanni den h. Georg und den Modeneser Bischof mit einem Engel, der wie der Knabe auf den Correggischen Bildern das Modell der von Geminian erbauten Kirche hält.

Gemlich, Name mehrer Künstler, darunter als Aeltester jener Ambrosius Gemlich erscheint, welcher Goldschmied zu München war und um 1530 einen Prachtdegen für Karl V. lieferte, der jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien bewahrt wird. — Ein Hans Gemlich arbeitete um 1638 in Prag. Derselbe schuf mehre Standbilder für die Jesuitenkirche dasiger Altstadt. — Ein Leonhard Gemlich blühte um Mitte des 17. Jahrh. zu Augsburg, wo er gar künstlich in Holz und Stein arbeitete. (Diese Gemliche kommen auch „Gemelich" und „Gemelin" geschrieben vor.)

Gemma Augustea nennt man den im Wiener Antikenkabinet befindlichen Onyxcameo, dessen Bildwerk die Verherrlichung des Augustus betrifft. Der Imperator thront neben der Statue der Roma und wird durch Cybele gekrönt, neben welcher Neptun sitzt. Tiefer als diese beiden, welche die Land- und Seemacht bedeuten, sitzt die Göttin des Ueberflusses (s. das Abbild im Art. „Abundantia"). Ueber dem Augustus sieht man den Capricornus, das Himmelszeichen seiner Geburt. Neben Roma steht Germanicus, welcher die Ovation hält; dann kommt die Sieggöttin, welche die Rosse des den Triumfzug haltenden Tiberius führt. Tiberius ist im Begriff vom Wagen abzusteigen, um (wie Sueton in der *vita Tib.* sich ausdrückt) vor der Auffahrt zum Kapitole seinem gegenwärtigen Vater die Huldigung darzubringen. Im untern Felde wird dem August zu Ehren ein Siegeszeichen errichtet, um welches gefangene Männer (die Königlein der Pannonier, Pinnes und Bato) nebst ihren Frauen herumgesetzt werden. Dieser kostbare Bildstein wurde in Palästina gefunden, kam nach Frankreich und dann nach Deutschland, wo ihn Kaiser Rudolf II. um 12,000 Dukaten erwarb. Er misst in der Breite acht Zoll sieben Linien, in der Höhe sieben Zoll und dritthalb Linien, und zählt als Hochschnitt zu den schönsten Edelsteinarbeiten, welche aus dem Alterthum übrigsind. In der Composition ist er freilich überladen wie alle Gemmen mit historischer Darstellung aus römischer Zeit.

Gemma Claudiana, im Haager Kabinet befindlich; s. den Art. über die *Cameen,* B. II. S. 350.

Gemma Tiberiana, der Cameo de la S. Chapelle im Pariser Mus.; s. B. II. S. 350.

Gemme des Glykon, s. die Art. *Glykon* und *Hellenische Kunst.*

Gemmel, Architekt, Bautenmaler und Landschafter zu Königsberg. Derselbe lieferte (im Auftrage Friedrich Wilhelms IV.) von den alten Bauwerken der Deutschordensritter Ansichten in Oelgemälden für eine Gallerie des wiederhergestellten Schlosses zu Marienburg. Auf der Berliner Ausstellung 1846 zeigte sich der tüchtige Architektur- und Landschaftmaler auch als entwerfender Architekt. Bei den von Gemmel 1848 auf die Ausstellung gebrachten Bautenstücken eigner Composition war eine höhere malerische Wirkung mit Glück angestrebt „und wäre auch wol erreicht", heisst es in einem Berichte, „fände sich der Künstler nicht durch ein gewisses wolliges Wesen im Vortrage etwas behindert." Zugleich mit den Baugemälden lagen wieder architektonische Zeichnungen von Gemmel vor, — fast durchweg Entwürfe und Risse zu Umbauten oder zu Neubauten für Königsberg, auf besondre vorhandne Gebäude oder doch auf (zum Theil wenigstens) eigenthümliche Lokalbedingungen bezüglich. Sie haben mehr oder minder etwas Grandioses in der Hauptkomposition und zeigen, zumal wo die Formenbehandlung sich jener der mittelalterlichen Style annähert, einen geschmackvoll dekorativen Sinn, während sie sich allerdings in den gewöhnlichen italiänisch modernen Formen nicht mit gleichem Glücke bewegen. Doch zeigt der Entwurf zum Umbaue eines Portales des Königsberger Schlosses eine schöne Behandlung der Renaissanceformen. In einem Entwurfe zu Bauerhäusern wendet Gemmel, nach Maasgabe der Bedürfnisse des preussischen Landes und des zu

Gebote stehenden Materiales, für diese Zwecke mit Glück die bei den schweizerischen und tyrolischen Häusern befolgten Grundsätze an. — Wie wir hören, lieferte Gemmel auch, infolge ausgeschriebener Concurrenz, Entwürfe zu einem Ständehause in Pesth.

Gemmen der Ptolemäer. 1) Der sogen. Cameo Gonzaga in der Petersburger Steinsammlung, das edelste Werk der Hochblütenzeit hellenischer Steinschneidekunst, wovon im Art. über die *Cameen* Bericht und Abbild gegeben ist. Es ist ein ausserordentlich grosser Sardonyx, der in grossartig schöner Arbeit die Brustbilder des ersten Ptolemäus und dessen erster Gemahlin Eurydike aufweist. — 2) Der minder grosse Onyxcameo in der Wiener Steinsammlung, welcher in ähnlich herrlicher Arbeit hohen hellenischen Styles die Köpfe des zweiten Ptolemäus (Philadelphus) und dessen erster Arsinoë (Tochter des Lysimach) aufzeigt. Man sieht ihn in genannter Sammlung in demselben Kasten, in dem die Gemma Augustea aufbewahrt wird. Auch von diesem Ptolemäersteine haben wir im Art. *Cameen* ein Abbild gegeben. — 3) Ein im edelsten fast durchsichtigen orientalischen Onyx gearbeiteter Cameo in der Berliner Gemmensammlung. Schon der blose Stein (2⅜ Zoll lang und 1⅝ Zoll hoch) wird für unschätzbar erklärt; doch die Arbeit ist weit unschätzbarer. Die vordere dunkle Lage des Steines, von schönem Braun, ist benutzt zu dem Kopfe des zweiten Ptolemäers, des Ptolemäus Philadelphus, der seinem Vater 284 vor Kristi Geburt in der Regierung folgte, und während acht und dreissig Jahren, bis 246 vor Kr. Geb., Aegypten beherrschte. Die feinen, sanften und edlen Züge des Antlitzes verrathen ganz den Karakter, welchen die Geschichte diesem prachtliebenden, schwächlichen Fürsten beilegt, der gleichwohl durch die Grossartigkeit seiner friedlichen Bestrebungen die innere Blüte, so wie den Glanz Aegyptens auf den höchsten Gipfel erhob. Er ist ganz im Profil dargestellt und nach der linken Seite hingewandt. Ein schöner griechischer Helm von gewöhnlicher Form bedeckt das Haupt; gerade über der Stirn ist an demselben jener Schmuck angebracht, den man Akanthus zu nennen pflegt, und der hier an die ägyptische Sitte erinnert, die Gottheiten durch symbolische Zeichen vor der Stirn und über dem Haupte kenntlich zu machen. Um den gewölbten Theil des Helmes liegt ein Lorberkranz, der hier jedoch nicht auf kriegerische Thaten bezüglich ist. Neue Städte, Häfen, Heerstrassen, Kanäle, Bibliotheken, der Segen einer auf das Gedeihen des Landes gerichteten Verwaltung, machten diesen Ptolemäer in dem Glauben der Aegypter zu einem Gott. Zwar wurde er mit seinem Halbbruder Magas, der Kyrene beherrschte, in einen Krieg verwickelt, an welchem auch Antiochus von Syrien, der Erste des Namens, und nachher dessen Sohn, Antiochus der Zweite, theilnahmen; eher noch könnte man indess den Lorber auf die Liebe dieses Fürsten zur Poesie beziehen, an dessen Hofe die ersten Dichter jener Zeit, das sogenannte Siebengestirn (unter ihnen Theokrit und Kallimachos), so wie die grössten Gelehrten vereinigt waren. Die merkwürdigste Eigenthümlichkeit der Darstellung ist aber noch zu erwähnen. Zu oberst auf dem Helm des Ptolemäus ist ein Adler angebracht, und zwar dergestalt, dass er das Haupt des Königs gleichsam schützend umfasst. Der Kopf und Hals des Adlers ruhen auf dem Helm über dem Scheitel des Fürsten, und auf der Seite ist der eine Fuss, nebst dem herabgesenkten Fittig angebracht; ganz in derselben Art, wie man auf unzähligen ägyptischen Bildwerken einen Geier, das Symbol des Himmels und der Mütterlichkeit (denn der Himmel war den Aegyptern ein weibliches Wesen und die Gebärerin des Weltalls) über dem Haupte aller weiblichen und mütterlichen Gottheiten, aller Fürstinnen und sogar aller vermählten Frauen erblickt. Der Adler aber war schon den Aegyptern, so wie den Griechen, den Römern und uns selbst noch heutigen Tages, das Symbol höchster fürstlicher Herrschaft, die von Jupiter, dem Könige der Götter, ausging, welchem der Adler geheiligt war. Wie bezeichnend ist sonach in unserm Bildwerk der Adler, welcher schützend und huldigend sich auf den Helm des Königs herablässt! Die Bedeutsamkeit wird noch dadurch vermehrt, dass der Adler das auszeichnende Symbol des Ptolemäischen Fürstenhauses ist, also zugleich die Person des dargestellten Königs gewissermaasen kenntlich macht. In der Art, wie das symbolische Zeichen sich mit dem Helme verbindet, muss man die Gewandheit bewundern, womit der griechische Schönheitssinn auch das Fremdartige und Widerstrebende zu bemeistern wusste, so dass es den feinsten Forderungen des Geschmackes entspricht. Erst hinter dem Adler erhebt sich der gewöhnliche griechische Helmschmuck. — Ein weiblicher Kopf, ebenfalls im Profil gehalten, mit einem Lorberkranz in den lockigen Haaren, und einem Schleier, der von dem Scheitel herabfällt, so dass er das Antlitz ganz frei lässt, blickt hinter dem des Ptolemäus hervor, und ist in einer röthlichen klaren Lage des Steines ausgeführt. Dass es die Gemahlin sei, lässt die Verbindung der Bildnisse leicht errathen, ob aber Arsinoë,

die Tochter des Lysimachos, oder jene andre Arsinoë, des Königs zweite Gemahlin, gemeint sei, könnte zweifelhaft erscheinen. Die Aehnlichkeit beider Profile entscheidet aber für die letztere. (Diese Arsinoë war nämlich von Vater- und Mutter-Seite die leibliche Schwester des Ptolemäus, mit welcher er, nach Verstossung seiner ersten Gattin, sich bereits im J. 277 vermählte. So sehr diese Geschwisterehe den Griechen frevelhaft erschien, wie noch erhaltene bittere Spottgedichte darthun, so diente doch dem Ptolemäus die Sitte des von ihm beherrschten Volkes, so wie der Assyrer und Karier, zur Entschuldigung, und die in Asien herrschende Familie der Seleukiden war mit einem noch auffallenderen Beispiel vorangegangen. Später wurde die Vermählung des ägyptischen Thronerben mit der an Jahren ihm zunächst stehenden Schwester beinahe gesetzlich; jenes erste Beispiel der Art, die Ehe des Ptolemäus und der Arsinoë, war nämlich zum Heil der Völker ausgeschlagen. Zwar brachte Arsinoë ihrem Gemahl keine Kinder, allein sie adoptirte die der ersten Gemahlin desselben, und stand ihrem Bruder in solcher Eintracht zur Seite, dass dieser nicht blos den Namen Philadelphos [des Schwesterliebenden] erhielt, sondern dass beide unter dem gemeinschaftlichen Namen der Geschwistergottheiten [Θεοὶ Ἀδελφοὶ] apotheosirt wurden, nachdem Ptolemäus selbst der früher Verstorbenen bereits einen Tempel, als einer Göttin, hatte bauen, und eine Stadt [Arsinoë], ja sogar eine Provinz Aegyptens [den arsinoitischen Nomos], nach ihr hatte benennen lassen. Eben desshalb ward es üblich, beide vereint darzustellen, wie ägyptische Münzen und auch dieser Cameo darthun.) Dicht unter den Köpfen ist der Stein leider fragmentirt, so dass selbst ein geringer Theil des ptolemäischen Helmes, da wo derselbe den Nacken bedeckt, hinweggenommen ist. Ursprünglich waren die Bildnisse ohne Zweifel Brustbilder. Die Beschädigung ist dadurch versteckt worden, dass man den Stein unten rundlich abgeschliffen und mit einer starken Fassung von vergoldetem Silber versehen hat. Abgebildet findet man diesen Ptolemäerstein schon in Begers *Thesaurus Brandenburgicus III. p.* 202, freilich unter der irrigen Benennung: *Alexander Magnus et Olympias.*

Gemmenkreuz, *Croce gemmata.* Berühmt ist das mit 212 antiken Kameen besetzte Kreuz in der Biblioteca Queriniana zu Brescia, welches aus dem J. 425 datiren soll. Das Kreuz selbst ist laut Inschrift ein Werk des Buneros, eines zu Ravenna thätig gewesnen byzantinischen Künstlers. Die verzierenden Gemmen gehören sämmtlich dem Heidenthum an, sind jedoch mittelmässige Arbeiten. Sie weisen Musen und Grazien und viele andre minder unverfängliche mythische Gegenstände auf. Vergl. das im Art. *Brescia* Berichtete.

Gemmensammlugen. Die wichtigsten befinden sich in Berlin (sehr reiche Samml. im untersten Geschoss des Museums, ägyptische, hellenische, etruskische, römische und moderne Bildsteine enthaltend, 500 Kameen, über 1400 gefasste Gemmen, 420 Glaspasten etc., davon der beträchtlichste Theil aus der Stoschischen Samml. herrührt), Blenheim bei Oxford (Marlboroughsche Samml.), Dresden, Florenz, Haag, Kassel (Museum Fridericianum), Kopenhagen (reiche Thorwaldsensche Samml., aus 1695 Intaglien und 133 Kameen bestehend), London (Payne-Knightsche Samml. im British Museum), München (Steinsamml. im Münzkabinet und viele antike, zum Theil sehr werthvolle Kameen an Orgel und Schränken der „reichen Kapelle“ in der alten Residenz), Neapel (Preziosenzimmer im Museo Borbonico, reich an vortrefflichen Kameen, darunter der berühmte Stein des Athenion: „Zeus der die Giganten bezwingt“ den ersten Rang behauptet, auch reich an Intaglien, die aber von geringerer Bedeutung und grossentheils modern sind), Paris (Steinsammlung im Medaillenkabinet auf der Bibliothek, Blacas'sche und Révil'sche Sammlung), Pesth (Wiczaysche Samml.), Petersburg (Nattersche, Orleans'sche und Strozzische Samml. in der Eremitage), Rom, Turin (Samml. des Abbate Pullini und des Grafen della Turbin), Venedig, Wien (wunderreiche und an grossen Stücken von keiner andern übertroffene Sammlung in der Burg, mit 1207 antiken und 649 modernen Bildsteinen, 599 antiken Pasten und 19 aus Edelsteinen gearbeiteten Gefässen etc.).

Gemmenschnitt, s. den Art. *Steinschneidekunst.*

Gempt, ein zu Amsterdam lebender Thiermaler, dessen kleine Hundestücke gleich denen seines Mitbürgers Cunäus originell und gut behandelt sind.

Gemünden, eine Ortschaft des Hunsrückens, am Fusse des Koppensteins liegend, gehörte einst zur Grafschaft Sponheim und kam im 16. Jahrh. an die Schenken von Schmiedburg, welche das Erbschenkenamt des Erzstiftes Trier verwalteten. In der Nähe des sehr buntgewürfelten Orts steht auf einem Hügel das noch wohlerhaltne, weiss und roth getünchte Schloss der Schmiedburger nebst einigen ältern Thürmen. Von Gemünden ersteigt man in einem Stündchen den Koppenstein, dessen Burgruine die einzige auf den Höhen des Soonwaldes ist und eine so ausgezeichnete

Lage hat, dass man sie vom ganzen Hunsrücken aus bemerken kann. Ungeheure Quarzfelsmassen in grösseren und kleineren Fragmenten bedecken den Rücken des Berges; man kann darin deutlich die Spuren der in dem Munde der Umwohner fortlebenden Stadt, „wie weit und breit keine gewesen“ erkennen. Ueber einen tiefen Graben führt eine neuere massive Brücke. Zwischen einigen Mauern hindurch erreicht man einen mächtigen Quarzfelsblock, auf dem der Thurm sich erhebt. Er mag 60 Fuss hoch sein, ist viereckig, aus unregelmässigen, roh aufeinander gekitteten Quarzsteinen erbaut; die Mauern sind so dick, dass im Innern des Thurmes nur ein sehr geringer Raum befindlich ist. Der Berg und das Innere der Burg ist reich mit Strauchwerk bewachsen. Neben dem Thurme eröffnet sich eine herrliche Aussicht. Im Norden ist das ganze wellenförmige Plateau des Hunsrückens, mit Dörfern übersäet, weit zu überschauen; der Gesichtskreis ist von den Rhein- und Moselgebirgen geschlossen, über die hie und da eine Kuppe des Eifelgebirges hervorragt.

Gemzöe, P., Steinzeichner in Kopenhagen. Derselbe lieferte dem dänischen Kunstvereine das Vereinsblatt für 1845 nach einem köstlichen Gemälde von Ernst Meyer: *En romersk Dreng bringes til Klosteret af sine Foraeldre.* (Römische Landleute bringen ihren mit grossem Hute und Schulbüchern und Truthahn bepackten Kleinen auf einem Esel zu einem Geistlichen ins Kloster.)

Genelli, Bonaventura, geb. 1803 in Berlin, ward durch seinen aus Kopenhagen gebürtigen Vater Janus G. für die Kunst erzogen, besuchte zwei Jahre lang die Berliner Akademie und vollendete seine Bildung in Italien, wo er sich dem römisch-deutschen Künstlerkreise anschloss. Hier wirkte vor Allen Peter Cornelius auf die junge Kunstkraft, und so entfaltete sich Genelli's Genius in gesunder Frische und üppiger Fülle. Die Erfindungslust war aber von Haus aus in dem jungen Maler so mächtig, dass er seine Ideen meist nur in Zeichnungen (in blossen Umrissen oder in Aquarellen), höchst selten in grössern Ausführungen (wozu ihm stets die Geduld fehlte) zur Schau zu bringen beliebte. Sein italischer Aufenthalt dauerte von 1820—32. In der letzten Aufenthaltszeit zu Rom lernte ihn der ebenbürtige Erwin Speckter kennen, der sich in einem Briefe an Chateauneuf (Sept. 1831) sehr interessant über seinen Mitstrebenden äusserte. In diesem nunmehr veröffentlichten Schreiben aus Rom (s. die „Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien“, Leipz. 1846, B. I. S. 255) spricht Speckter vorerst von Bernhard Neher aus Biberach und A. Draeger aus Trier, und fährt dann fort: „Drittens ist ein Preusse hier, Genelli, für den einst Schinkel sich interessirte, wie man sagt, und gewiss mit Recht, denn solch ein Mensch fehlt Schinkeln, um diesen zu einem Ganzen, Einzigen in seiner Art zu machen; aber jetzt ist das Verhältniss zerrissen, denn Genelli ist Genie und leider nur Genie! Ob er malt, begweifle ich, denn ich sah wenigstens nur Aquarellzeichnungen von ihm, und glaube, dass er auch nur componirt, worin er es freilich (ich kann nur über antike Gegenstände sprechen, andere sah ich nicht) zu einer grossen Vollkommenheit gebracht hat. Seine Ideen sind immer neu und schlagend, schön gegeben und ebenso gruppirt. Zwar zieht ihn oft der Reichthum seiner Fantasie vom eigentlichen einfachen Hauptgedanken ab, sowie die vielen überflüssigen Figuren das Auge des Beschauers von den Hauptpersonen; aber eine majestätische Grossartigkeit, ein vollkräftiges Leben und ein grosser Schwung, verbunden mit Grazie und ächt antikem Schönheitsinn, sprechen überall sich aus. Besonders scheinen mir Gegenstände, die nicht bestimmt begrenzt und bezeichnet sind, sein Feld zu sein, und scheint er daher besonders sich für Verzierungen von Zimmern, Palästen etc. zu eignen. Von einem grossen Kreise wird er hier unbedingt vergöttert, von einem andern unbedingt getadelt; ich stehe zwischen Beiden, denn die Einzelheiten seiner Zeichnungen, als Köpfe, Gewänder, kann ich unmöglich schön oder individuell nennen, sondern finde sie höchst manierirt und leichtfertig. Ein virtuoses Genie hat er im sogenannten Stehlen, indem man viele ganz getreu kopirte Figuren und Gruppen aus andern Sachen in den seinen findet und diese doch so verschmolzen und angewandt sind, dass Alles ein Geist hervorgebracht zu haben scheint.“

Heimkehrend aus Rom (1832) wandte sich Genelli zunächst nach Leipzig, auf Veranlassung des Dr. Hermann Härtel, der ein neues Gartenhaus italiänischen Styles durch ihn mit Scenen aus der Bacchusfabel etc. ausgemalt zu sehen wünschte. Diesen Wunsch erfüllte der Künstler nur in Nebensächlichem, denn sein Geduldsfaden für die schöne Freskoaufgabe reichte knapp hin, um ein Dutzend beiläufiger Erotenspiele über den Fenstern auszuführen. So kam es denn, dass ein Regerer (Preller aus Weimar) den Zauderer ersetzen musste. Für die Saaldecke hatte Genelli den Bacchus und die nach der Musik des Comus tanzenden Musen entworfen, welche Zeichnung in den Besitz des Buchhändlers Brockhaus überging.

Seit 1836 lebt und schafft dieser geistreiche und eigenthümliche Künstler in Mün-

chen. Vertraut mit den Dichtungen Griechenlands und Roms, vornehmlich mit den Gesängen Homers, welcher honigmundig das Wahre und Schöne schildert und alle Saiten der Seele berührt, entwirft Genelli seine Bilder frei im Geiste jener Alten. Seine Gestalten sind plastische Gebilde, in welchen sich das Leben auf die mannichfaltigste Weise äussert. Bald athmen sie Ruhe und Stillfreudigkeit, bald schlingen sie sich in fröhlichem Reigen, bald aber erscheinen sie auch im Kampfe und im Ausdrucke der verschiedensten Leidenschaften. Fast überall herrscht jene erhabene Würde und jene schickliche Grazie, die den Alten so vorzüglich eigen war. Die Anordnung seiner Gruppen ist meisterhaft, sie selbst sind lebenskräftig, und nur zuweilen, wo der Künstler auf gewaltig ergreifende Wirkung ausging, sind die Figurenverhältnisse übertrieben. Seine bald klassisch grossartigen, bald fantastisch kühnen, bald rein anmuthigen Zeichnungen sind durch ganz Europa zerstreut und geschätzt. Zu den Schönsten seiner klar durchdachten Gebilde gehören: der leierspielende Herkules; der Knabe Herkules an der Junobrust; Bacchus mit Ganymed und Hebe; der Triumfzug des Bacchus und der Ariadne (trefflich belebte, anmuthige Gruppen, für einen Fries bestimmt); die nackte Nymfe [Dryade] im hohlen Baumstamme, welche zwei nackte Genien bei Leoparden am Fusse des Baumes schlafend erblickt (Wasserfarbenzeichnung von 13 Z. 4 L. Breite und 14 Z. 2 L. Höhe); Tiger mit ihren Jungen, im Walde unter einem Baume ruhend, dazwischen Liebgöttchen, welche spielen und an den Zitzen der Tigerin saugen, während die Dryade aus der dichten Umlaubung des Baumes dem wundersamlichen Treiben lauscht; eine ländliche Scene aus der Umgegend Roms, wo Frauen von einem Wagen herab den Bettlern Orangen zuwerfen; Rahel am Brunnen, wovon Jakob den Stein wegwälzt; Elieser, welcher der Rebekka die Armspangen anlegt (karakteristisch aufgefasste orientalische Gestalten); die Vision des Ezechiel (grossartig gedacht); der Untergang von Sodom (eine hochpoetische Aquarellzeichnung, welche Rudolf Marggraff in seinen „Münchner Jahrbüchern“ näher beschrieben und auch abbildlich mitgetheilt hat); das Leben eines Wüstlings (achtzehn treffliche Karakterscenen voll erschütternder Wahrheit, in Stichen von A. Göbel in Frankfurt erschienen); das Leben einer Hexe (in zehn Blättern, gestochen von Merz und Gonzenbach, mit erklärendem Texte erschienen zu Düsseldorf); die Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie (vom Meister selbst mit feinem Geschmack für die Konturbehandlung gestochene Scenen, in Heften zu vier Blättern seit 1846 in München erscheinend); endlich die allbekannten Umrisse zum Homer, welche in 48 Blättern mit Erläuterungen von Dr. Ernst Förster 1844 zu Stuttgart erschienen sind. Im J. 1848 kaufte der Münchner Kunstverein zur Verloosung eine Zeichnung an, die unbedenklich zu Genelli's herrlichsten Werken zu rechnen ist. Die Darstellung betrifft den Aesop, der auf einem Brunnen sitzend dem Volke seine Fabeln erzählt. E. Förster schreibt darüber im Kunstblatte: Man sieht aus der Wahl des Stoffs, dass es dem Künstler einmal um Fernhalten aller Leidenschaften, um die behagliche Schönheit der Ruhe und um das Glück der sanften Anregung zu thun war. Da keinerlei Handlung dem Künstler Motive an die Hand gab und auch aus dem Grundgedanken der Darstellung, der Erzählung Aesops, irgend eine hervortretende Gemüthsbewegung nicht abzuleiten war, so sah sich der Künstler vollkommen frei, Gruppen, Gestalten, Linien und Bewegungen ganz nach seinem Geschmack zu bilden, ohne dadurch mit irgend einer Anforderung als der der Schönheit in Konflikt zu gerathen. An solchen Stellen waltet vornehmlich das Gesetz der antiken Kunst, und da wenige unter den neuern Malern dem Geiste derselben so nahe stehen als Genelli, so ergibt sich der Wert dieser Zeichnung von selbst. In den mannigfachsten Stellungen und Lagen zeigen uns die Gestalten Genelli's, welche Schönheit der Linien der menschliche Körper entwickeln kann, und wollen wir ja über die Körper zur Seele eingehen, so erfreut uns wieder nur die Schönheit der Unschuld, die aus den einfachen aber sinnreichen Bildern eines freundlichen Erzählers, Lust und Gedanken und wohl selbst Entschliessungen schöpft. Möge der reichbegabte Künstler noch oft das Schatzhaus öffnen, aus dem er diese Perle geholt!

Genelli, Janus, s. im Art. *Landschaftmalerei.*

Genf, *Genève,* Hauptstadt des gleichnamigen Schweizerkantons, die reichste, bevölkertste und rührigste Stadt der Eidgenossenschaft, in reizendster Lage an den Strassen nach dem Norden und nach Italien, mit denen der herrliche See diese Nachbarin Frankreichs verbindet. Gesegnet mit einer Natur, welche das Grossartige mit dem Lieblichsten vereinigt, und als wahrer versöhnender Mittelpunkt unsers Welttheils, der die Fülle der Genüsse des Südens und Westens mit dem Ernste und Forschersinne des Nordens und Ostens verbindet, ist und bleibt Genf einer der benei-

denswerthesten Punkte der Erde. G. theilt sich recht eigentlich in zwei Städte: die ältere obere, die den Abhang und den Rücken des Hügels einnimmt, und die ganz moderne untere, die sich theils am Rande des Sees hinzieht, theils um den Fuss der Anhöhe windet. Von letzter, die grossentheils in den jüngsten Jahren entstanden, ist wenig zu sagen. Am Kai liegen auf beiden Seiten meist Gasthöfe, deren einige wahrhaft imposant sind, wie der *Ecu de Genève,* das *Hôtel des Bergues* u. a. Das letztgenannte Hotel, dessen Benennung aus dem deutschen Namen Stolberg entstanden, ist eins der ersten Gasthäuser Europens; die heitern Räume des Erdgeschosses, die schöne Wendeltreppe von ineinander ruhenden breiten Stufen mit hellmarmornen Säulen, die brillanten hohen Räume und Gänge, die Etagenbedienung, die erdenklichste Bequemlichkeit mit Vorzimmerchen, Wandbekleidung und Ameublement, endlich das Terrassendach mit der herrlichen Aussicht auf Hafen, Stadt, Gebirg und Gegend, machen es zum einladendsten Aufenthalte für wohlhabende Fremde. (Hier hat man das schönste Panorama Genfs, das von ausgezeichneten Künstlern aufgenommen zu werden verdiente; es gibt keine umfassendere und würdigere Ansicht, weil man die Stadt und über den Saleve aufsteigend die Alpen zum grossartigsten Hintergrunde hat.) Die Bauart jener Hotels ist tüchtig und gut. Wie man aber in unsrer Zeit oft nicht weiss, wofür man ein Gebäude nehmen soll, so hat das neue Postamt eine mittelalterliche Kirchenfasade. Das Musée Rath mit Gemälden etc., von der Familie dieses Namens gestiftet, ist ein hübsches Gebäude antiken Styles mit sechssäuligem Portikus, und liegt vortheilhaft am Ende der schönen Rue de la Corraterie. Interessanter ist die obere Stadt, die auch jetzt noch mit ihren dominirenden Bastionen (von welchen aus man die wundervollsten Aussichten über den See, die Savoyer Alpen, den Jura und die reiche blühende Umgebung hat) an die Zeit gemahnt, wo sie Veste war und wo die Herzöge von Savoyen umsonst versuchten, sie wieder unter ihre Herrschaft zu bringen, welcher sie sich entzogen hatte. Dies alte Genf hat etwas Aristokratisches und Ernstes in seiner Bauart; eigenthümlich erscheinen hier die hochgespriessten Vordächer oder obersten Stockwerke als schwindelhohe Ueberhänge mit breiten Trottoirs darunter; zuweilen ist es nur ein langer Balken, der einen geschnitzten Vorsprung trägt und eine hohle Ecke mit einem Höfchen bildet. Hieran und an einigen alterthümlichen Gallerien erkennt man die alte Schweizerstadt. Seltsam, ja grell kontrastirt die Stille und das altväterliche Aussehn der Oberstrasse mit dem Leben und französischen Wesen der untern Stadt. Wie Spott klingt es übrigens, wenn man in diesem Rom des Kalvinismus noch eine Rue de l'Evêché, des Chanoines, du Purgatoire etc. findet. An der mittelalterlichen Kathedrale St. Peter sind die guterhaltnen ältern Theile interessant; leider aber hat man im vorigen Jahrhundert einen abscheulichen Portikus darangeheftet, Hexastyl mit hässlichen ausgebauchten Säulen, das Intercolumnium in der Mitte breiter als nach den Seiten, dahinter eine gothische Fensterrose und gleich zur Seite Reste der alten Fasade in demselben Style. Die Kathedrale ist am Höchsten von allen Gebäuden gelegen und in ihrem Doppelbauwesen eine wahre Satire auf die Religionsgeschichte der Stadt. Die besagte schlechte Tempelmaske, welche dem gothischen, von stumpfen Thürmen flankirten Schiffe vorgeklebt ist, rührt von dem zu seiner Zeit nicht unberühmten gräflichen Architekten Alfieri, einem Verwandten des Dichters, her. Unter den wenigen andern bemerkenswerthen Gebäuden hebt sich hervor das solide Rathhaus mit Aufgang ohne Stufen, geräumig viereckigem Hofe und grossem Wasserbehälter zur Versorgung der Stadt. Im Gebäude selbst machen sich die alterthümlichen Gemälde bemerklich. Auf der kleinen Seite Genfs jenseit der Rhonebrücken, nah am Thore nach Secheron und Ferney, liegt das Geburtshaus Rousseau's, dessen Namen auch die Strasse trägt. Es hat eine breite Fronte, ist neu doch einfach von Quadersteinen aufgeführt und trägt eine schlichte Erztafel über der Thür mit der Inschrift: *Ici est né J. J. Rousseau le* 28. *Juin* 1712. *Restauré en* 1817. Im Innern sind keine Merkwürdigkeiten mehr zu sehen. — Vom Hotel Bergue kommend, betritt man die in eine Ecke wendende Brücke mit Holzboden, schönem Eisengeländer und dem runden Kopf in der Mitte, von dem eine Kettenbrücke zu Rousseau's Insel führt. Die eckige Aufmauerung dieses Inselchens vorn im freundlichen Molard (Hafen) gewinnt ihr heiteres Aussehn durch eine Gruppe von Pappeln und einen helleren Laubbaum, welche die im J. 1834 vom Genfer Bildhauer Pradier in Paris gearbeitete Erzstatue J. J. Rousseau's einschliessen. Vom See abgewandt, der Stadt und den Rhonebrücken zugekehrt, sitzt der Weltweise in seiner Zeittracht (Rock und Perrücke) etwas gebückt da, sinnend mit erhobenem Griffel, den rechten Fuss vorgestreckt, auf dem linken Knie die Schreibrolle. Der künstlerische Werth dieses Denkmals dürfte sich kaum sehr hoch anschlagen lassen, wenn auch die sinnende Haltung und der ernste Gesichtsausdruck gelungen zu nennen sind. Widerwärtig ist die Stuhl-

form und gradezu abgeschmackt das halbe Dutzend Folianten, welche man dem guten Rousseau unter den Stuhl gelegt hat, als wären ihm seine Werke *a posteriori* abgegangen. — Ein Stündchen vom Hotel Bergue liegt auf sardinischer Seite die berühmte Villa Diodati. Der Weg ist, nachdem man die Festungswerke passirt hat, einförmig, weil er meist zwischen Gartenmauern emporläuft. Man kommt zu einer Häusergruppe mit einem Kirchlein, woran ein Monument des alten Diodati, etwas prunkend an der Strasse gesetzt, zu sehen ist. Die Diodati's gehören zu den ersten und reichsten Bürgern Genfs, stammen von Genua und sind fortwährend Kaufleute. Ihre Villa, die als Aufenthaltsort des damals Schulden halber die Schweiz liebenden Lord Byron zu Namen gekommen, ist ein Landhaus von mässiger Grösse und nur einstöckig. Lord Byron schlief im Erdgeschoss nach Genf zu; die Zimmer unten sind parquettirt und mit Kamin-Trümeau's versehen, alles einfach, doch vornehm eingerichtet. Das Esszimmer befindet sich in der Fronte, nach Coppet zu. Die obern Zimmer bewohnten seine Gäste, wenn sie gelegentlich zu Tisch oder über Nacht blieben; sie sind, wie die untern, ohne Schmuck, und nur in einem Kabinette hängen Bildnisse von Ahnen der Deodati's. Die drei Seiten des untern Stockwerks, welche auf den See gehen, sind mit einem herumlaufenden Balkon von altfränkischer Eisenarbeit versehen; diese ruhen auf Säulen, das Haus selbst auf schweren Pilastern eines offenen Souterrains. Man hat von diesem Landhause eine entzückende Aussicht auf Genf, den blauen mit Segeln belebten See, die gegenüberliegenden Höhen des Jura und rechts auf die Hügel des Waadtlandes, auf Coppet, Nion etc. Diese Punkte zeigen sich über einem mässig erhobenen Weinberge der Villa.

Kunst und Künstler in Genf. — Obgleich Genf nur ein Pünktchen gegen Paris ist, — obgleich hier die Kunst nur auf geringe Unterrichts- und Hilfsmittel, auf eine Zeichnen- und Modellirschule für junge Leute, auf ein kleines Museum mit Gipsabgüssen antiker und moderner Werke und einigen Dutzend Gemälden, desgleichen auf drei oder vier artige Privatsammlungen beschränkt ist, — und obgleich die sehr reiche und sehr ehrenwerthe, aber eiskalte Genfer Aristokratie die heimischen Künstler lange nicht genug aufmuntert, so hat sich doch in diesem für die Kunst so ungünstig scheinenden Elemente seit etwa zwanzig Jahren das ganz Unerwartete begeben, dass die kunstarme und aller Kunstbegünstigung baare Stadt in dieser Zeit fast ebensoviel durch seltne Eigenthümlichkeit und hohen Sinn ausgezeichnete Künstler erzeugt hat als das ganze jetzige Frankreich zusammengenommen. Grade die Armuth der äussern Umstände und ihr Druck erregten die Schwungkraft des nationalen Kunstgeistes, in dem etwas ächt Genferisches lag, nämlich muthige Kampflust gegen Hindernisse, Erkräftigung des Genies durch Widerstand. Besässe Genf alle die künstlerischen Erregungs- und Hilfsmittel wie Paris, so hätte sich wahrscheinlich keiner seiner Künstler über die Mittelmässigkeit erhoben, es wäre dann bei ihnen kein Kampf nöthig gewesen, es wäre nicht zum Siege gekommen. Späterhin, als sie schon kräftiger und selbständiger in der Kunst geworden waren, that ihnen Paris und die französische Kunstsonne wohl durch ihr Gold und ihr Loblächeln. — In der Geschichtmalerei ragen hervor: der gemüthvolle Lugardon, den die Idee, und der reizend malende Hornung, den das Leben inspirirt. Im Bildniss und Genre glänzt wieder Hornung, den man den Genfer Murillo nennen könnte, und der geistreich schaffende, trefflich zeichnende Scheffer, der mehr für Paris malt und an seinen dortigen Namensvetter Ary Scheffer erinnert. Im landschaftlichen Genre sind die beiden Töpfer (Vater und Sohn) ausgezeichnet. In der Landschaft haben europäischen Ruf die Hochalpennaturschilderer Diday und Calame. (Beiläufig ist auch auf ihre schönen Radirungen hinzudeuten und auf ihre zum Theil gewischten Steinzeichnungen, welche die vortrefflichsten Studien enthalten.) In die Nähe dieser Grossmeister stellen sich: Dumont (dessen 1847 auf deutschen Ausstellungen gesehene Gebirgsschilderung aus dem Berner Oberlande höchst ausgezeichnet war, — man fand da Natur und Meisterschaft in Luft und Erde, in Schnee- und Mittelgebirg, in Felsen und Wildbach, in Vegetation und Bergschutt, eine erfinderische Technik in Darstellung der Verwittrung und Bemoosung des Gesteins), Guégon oder Guigon (der in Uferpartien des Genfersees glänzt, aber auch in Grösserem Vorzügliches leistet, wie sein Walliser Ueberschwemmungsbild beweist), J. Coindet (der sich in der poetischen Darstellung des vielen Anmuthigen und Reizenden der niedern Berghänge, Felsen, Wälder, Ruinen etc. auszeichnet), Baudit (von dem man z. B. ein Waldstück und ein sehr anziehendes Mühlenbild auf den Ausstellungen 1847 sah) etc. In der Porzellanmalerei macht A. Constantin Epoche, der sich durch seine ausgezeichneten Schmelzgemälde nach Raffael (Transfiguration, Madonna di Fuligno, Schule von Athen, Befreiung Petri, Galatea in der Villa Farnese etc.) den Ruhm gesichert hat, der Erste in seinem schwierigen Fache zu sein. Im Kupferstich hat

sich Simon Pradier, älterer Bruder des Bildhauers Pradier, als ausgezeichneter Meister bewährt. Derselbe starb, nachdem er lange in Paris gearbeitet, 1847 in der Vaterstadt. Von seinen Blättern sind besonders zu nennen: Virgil, der dem Augustus und der Octavia die Lobrede auf Marcellus vorliest; die Tochter Tizians, und die letzte Arbeit nach Ingres' Gemälde der Uebergabe der Himmelsschlüssel. Im Stempelschnitt zeigt sich A. Bovy als Meister ersten Ranges; er hat die allergrössten Bildnissmedaillen geliefert und dafür eine eigene Prägmechanik erfunden. In der Grossbildnerei hat der viel zu früh verstorbene Chaponnière höchst Achtungswerthes gefördert. Zwei Hauptwerke dieses sehr eigenthümlichen Plastikers — die junge Hellenin in der Gefangenschaft und David in religiöser Begeisterung — sind in Genf verblieben. Bekannter freilich als dieser höhere Meister ist der zwar talentvolle und vielerprobte, aber wenig eigenthümliche James Pradier, der seit Jahren in Paris lebt und schafft, und dem seine Vaterstadt die oberwähnte Erzstatue auf der Rousseau-Insel als Vermächtniss verdankt. — Nur in der Baukunst hat Genf noch keinen ausgezeichneten Namen. Darum ist auch hier in dieser Kunst seit einem Vierteljahrhundert nur wenig Vorzügliches, nichts ausserordentlich Merkwürdiges geleistet worden, wol aber viel Einförmiges, Armseliges und selbst Lächerliches, ungeachtet der grossen gebotnen Vortheile vier neuer herrlich liegender Stadttheile und eines trefflichen, festen, marmorähnlichen Baumaterials. Erst seit wenigen Jahren besitzt Genf drei hübsche monumentale Brunnen, die für die Architektur eine bessere Zeit ankündigen. In Samuel Darier dürfte die Stadt den Restaurator ihrer Baukunst finden.

Gengenbach, Städtchen des Kinzigthals im Schwarzwalde, einst freie Reichsstadt, mit Mauern und Graben. Bemerkenswerth sind dort: ein verfallnes Kloster (gegründet 736), die Martins- und Bergkirche, das Rathhaus und das Kaufhaus, und der antike Altar im Klostergarten.

Geniarii hiessen bei den Römern die Genienbildner.

Genisson, ein berühmter Bautenmaler des heutigen Belgiens, dessen Bilder von feinem Tone und schöner künstlerischer Durchführung sind. Er beschickt die Ausstellungen zu Brüssel, Köln etc., wo seine Stücke stets zu den Kleinoden des Kunstmarktes zählen. Werke von ihm kommen gelegentlich auch im Sachseschen Magazin zu Berlin vor; hier sah man neben andern Architekturen z. B. das Innere der St. Jakobskirche zu Lüttich, ein kleines feines Bild, das in der Technik an Steenwyck und Morgenstern erinnert. Genissons Nebenbuhler unter den Belgiern ist Simonneau.

Genius. — Mit diesem Worte bezeichneten die Römer den begleitenden Geist eines Daseins, besonders den Schutzgeist des Menschen, den wohlwollenden Geist, der von Geburt eines Menschen an theilnimmt an dessen Leben, aber auch mit ihm abstirbt. Als Lebensgeist huldet er eben nur dem Aechtlebenden, dem Lebensfrohen, dem gut und weise das Leben Geniessenden; nach dem Abschiede seines Schutzbefohlnen weilt er auf dessen Grabstätte. Wie den einzelnen Personen, so legte man bei den Römern auch Gebäuden, Städten, Heeren und Reichen einen Genius bei, der ebenso als Geist der Entstehung und als Schutzgeist des Entstandenen gedacht ward. — Der einer Person zugehörige Genius (eine rein italische Vorstellung, die in der neuern Kunstsprache missbräuchlich auf hellenische Kunstaufgaben übertragen worden ist) wird als eine hauptverhüllte Figur in der Toga mit Füllhorn und Patere in den Händen abgebildet gefunden. Die römischen Ortsgenien, *Genii locorum,* erscheinen dagegen als Schlangen, welche hingelegte Früchte verzehren. Doch kommen Ausnahmen von der Darstellungsregel wie bei den persönlichen so auch bei den örtlichen Genien vor. Genien als Schlangen sieht man auf herkulanischen und pompejanischen Gemälden, auch auf Contorniaten. Sehr verschieden findet man den *Genius Romae* dargestellt (vgl. Stieglitz' archäolog. Unterh. II. S. 156); als bärtiges Haupt mit Stirnbinde ist er auf Münzen der Cornelier zu sehen. Oft wird der Schutzgeist Roms mit dem Imperator identificirt gefunden (s. Eckhels *Doctr. num. V. p.* 87.). Den *Genius Augusti* s. in Visconti's Museo Pio-Clementino III. 2., den *Genius Galbae* in Millins mythologischer Gallerie, 670. — Die neuere Welt begreift unter Genien zunächst ebenfalls Schutzgeister, als welche in der Kristenheit die Sendlinge des Himmels, die Engel, angesehn werden; sodann aber auch die verschiedensten sinnbildlichen Wesen, die zum Theil schon durch die Alles personificirende Kunst des Alterthums als Begriffsvergötterungen bekannt sind. Die gewöhnlichsten kristlichen Genien sind: der Schutzengel der Kindheit und überhaupt der Jugend, der Engel der Taufe, die Engel der Armuth und der Barmherzigkeit, die Genien der Religion und der Tugend, und die Genientrias des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung. Andre, von der kristlichen Anschauung unabhängige, von den Alten grossentheils vorgebildete Personifikationen sind die Genien der Eintracht (Concordia), der Freund-

schaft (Amicitia), des Friedens (Pax, Irene), der Gerechtigkeit (Justitia), des Glückes (Fortuna, Tyche), der Glückseligkeit (Felicitas), des Krieges (Bellona, Areia), der sinnlichen Liebe (Cupido), der Macht (Potentia), des Reichthums (Opulentia), des Rufes und Ruhmes (Fama), des Schlafes (Hypnos), des Sieges (Victoria, Nike), der Tapferkeit (Virtus), des Todes (Thanatos, Mors), der Treue (Fides), des Ueberflusses (Abundantia), der Weisheit (Sapientia), der Zwietracht (Discordia, Eris); ferner die Genien des Feldbaues, der Wissenschaften, der Künste etc. — Für Darstellungen des Schlafes und Todes bietet sich ein berühmtes antikes Muster in der von Visconti als Thanatos, von Zoëga als Hypnos erklärten Geniusstatue im Louvre; s. das Werk des Malers Bouillon I. 19., *Mus. fr. I.* 16. Als Musterbild eines schwebenden Genius, und zwar eines schönen vollkräftigen Kindes mit einer Fackel in der Hand, empfiehlt sich ein antikes Hautrelief im Stockholmer Museum. Schöner mystischer Genius auf einem Säulenknaufe sitzend, Kraterskulptur unter Nr. 141 der Gefässe im Wiener Antikenkabinet. — Die Genien des Kriegs und Friedens, Gemälde von Morto da Feltre im Berliner Museum. Genius des Ruhmes, Bild von Annibal Caracci in der Dresdner Gallerie. Genien des Feldbaues, der Wissenschaft und der Kunst, Gemälde von Domenichino in der Turiner Gallerie, gestochen von A. Dalcò. Genius der kristlichen Religion (mit Kreuz und Schild, auf welchem letztern die Apostel Peter und Paul *en relief* angebracht sind), Kolossalstatue von Canova in dessen Rundtempel zu Possagno bei Venedig. Genius der Hoffnung, Statue von Thorwaldsen. Genius des Friedens, Basrelief von demselben Meister. (Dieser Genius trägt einen olivenbekränzten Helm und hält knieend eine Muschel, aus welcher friedlich Löwe und Adler zusammen trinken.) Genius des Neujahrs, ebenfalls ein Bildwerk von Thorwaldsen. (Dieser Genius erscheint als Amor im Kreise der zwölf Monde, trägt den Blumenkranz des Lenzes am Arme, hält in der Rechten den Aehrenstrauss des Sommers und in der Linken die Trauben des Herbstes. Der Winter, in den seine Geburt fällt, hat ihm Schlittschuh angelegt.) Der Genius der Poesie, in Wolken thronend, von Köhler in Düsseldorf. Die drei Genien der Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung) von Heinrich Maria Hess. Genien der Tapferkeit, Weisheit, Gerechtigkeit, Klugheit, das Reichthums, der Treue, der Religion und des Friedens, enkaustische Figuren von Moritz Schwind im Karlsruher Ständehause. Genius des Rebenstocks, ein poesievolles Gemälde der Frau Steinhäuser zu Rom, auf der Berliner Ausstellung 1848. (Eine unbekleidete weibliche Figur in Weinreben; sie neigt ihr traubengekröntes Haupt auf die Hände, die sie, wie in sich zurückgezogen, zusammengelegt hat, und blickt in fantastischem Reize zum Beschauer heraus.) — Häufig sind in der Neuzeit Landesgenien gebildet worden. Das grossartigste Kunstwerk dieser Art ist der Genius Baierns von Schwanthaler, die erzene Riesin Bavaria vor der Feldherrnhalle bei München. Sodann mögen erwähnt werden die von Friedrich Drake herrührenden kolossalischen Genienstatuen der acht preussischen Provinzen im weissen Saale zu Berlin, wo namentlich die Gestalten Sachsens und Pommerns sich auszeichnen. — Flussgötterbildungen der neuern Kunst sind ebenfalls nur als Genien zu betrachten, falls sie mehr romantisch denn antik gehalten sind und nicht lediglich als Novantiken gelten wollen.

Genovefa, die deutsche Heilige, war Prinzessin von Brabant und Gemahlin eines Grafen Siegfried, der unter Karl Martell (nach Andern während der Regierung des Trierschen Erzbischofs Hillin) den von Kapellen bis hinter Andernach sich erstreckenden Gau Maienfeld verwaltete. Als der Graf (oder Pfalzgraf, wie die Legende ihn nennt) nach Palästina zum Kampfe gegen die Ungläubigen auszog, vertraute er sein schönes Gemahl dem Schutze seines Haushofmeisters Golo an. Dieser machte seiner Gebieterin ehrlose Anträge, und als er mit Verachtung zurückgewiesen ward, verwandelte sich seine Liebe in Rache. Er verleumdete sie bei ihrem zurückgekehrten Gatten als eine Ehebrecherin und Siegfried hielt sie für schuldig, um so mehr, da sie während seiner Abwesenheit mit einem Knäblein niedergekommen war. Er gab Befehl, sie und ihren Sohn zu ermorden. Der Knecht, welcher diesen Auftrag erhielt, rettete jedoch Beider Leben, und Genovefa flüchtete sich in die Wildnisse des Ardennerwaldes, wo sie den Knaben einer Rehkuh überliess, da Elend und Hunger sie ausser Stande setzten, ihm die mütterliche Nahrung an ihrer Brust zu geben. Ihr Gemahl verfolgte einst jenes Thier auf der Jagd in dem Walde, und gelangte zu der Höhle, in welcher Genovefa, die sich nur von Wurzeln und Kräutern ernährt hatte, ihre Zuflucht fand. Er erkannte sie, wurde von ihrer Unschuld überzeugt, führte sie und ihren Sohn nach seiner Burg zurück, bestrafte den Verleumder und lebte noch lange glücklich mit ihr. Nach ihrem Tode ward sie unter die Zahl der Heiligen aufgenommen, und sowohl bei der Höhle, wo Siegfried sie fand, als zu Andernach wurden Kirchen erbaut, wo man ihre Reliquien und ihr Andenken verehrt. In der Kapelle

der Meierei Frauenkirch, eine gute Stunde von der Abtei Laach, soll die Heilige (der Sage zufolge) begraben liegen. Sie wird gewöhnlich nackt oder ärmlich bekleidet dargestellt, in oder vor einer Höhle, mit Reh- oder Hirschkuh zur Seite. Bemerkenswerthe Darstellungen sind: ein grau in Grau gemaltes Genovefenbildchen vòn Jan van Eyck mit Adam und Eva auf der Rückseite, in der Ambraser Samml. zu Wien; die Rückkehr Genovefens, Bildwerk in Birnbaum vom Tyroler Josef Hell im Nationalmuseum zu Innsbruck; die durch das Mitleid eines der Mörder gerettete Heilige, sehr gediegnes, wirksames Gemälde von G. Laves aus Hannover (auf den Ausstellungen 1848); Radirungen zu der Tieckschen Genovefendichtung von Franz und Johann Riepenhausen, sechzehn Blätter aus dem J. 1806; ein Genovefenbild von Ed. Steinbrück in der grossherz. Gall. zu Darmstadt, in Stichen von J. Felsing, E. Schäffer, Konrad und Ed. Susemihl bekannt; die Pfalzgräfin von Heinrich Mücke; G. in Waldeinsamkeit, gemalt von Ludwig Richter 1839.

Genovefa von Paris, *Sainte Genèviève,* gest. 509, erscheint in den frühern Darstellungen gewöhnlich als Nonne, in den neuern dagegen als Schäferin. Ihre ältern Attribute sind: ein Dämon (Satanisk) zu Füssen, der zuweilen einen kleinen Blasebalg hält; brennende Kerze in der Hand (weil G. die Lichter, die der Teufel in den Vigilien ausblies, durch ihren Hauch im Moment wieder anfachte). Jüngere Attribute sind: das Schaf (Lamm), Spindel und Strickzeug. (Die neuern Künstler, die sie als Hirtin darstellen, mussten sie natürlich bei der langweiligen Schafhut mit weiblicher Arbeit beschäftigt sein lassen.) Ihr ist zu Paris die nach dem Vorbilde des Pantheon im 18. Jahrh. durch Soufflot erbaute Kirche geweiht, worin man die Apotheose der Heiligen *al fresco* von Gros sieht. Ein andres Verherrlichungsbild, von Ferd. Lancrenon gemalt, befindet sich in St. Laurenz zu Paris und ist durch eine Steinzeichnung des Malers selbst bekannt. In Notredame de Loretto sieht man ein Genovefenbild von Dejuinne, und in St. Roche die Heilige, wie sie Paris durch ihre Fürbitte von der Pest befreit, von Franz Doyen. Genovefa als Hirtin in Betrachtung am Fusse des Baumes, schönes Blatt vom Maler Claude Mellan aus dem J. 1680. Im Garten des Luxembourg steht seit 1844 eine Genovefenstatue von Mercier. Auf der Pariser Ausstellung 1848 sah man eine Kolossalgruppe „Genovefa und Attilla“ in Gips von Maindron und ein Genovefengemälde von Champmartin.

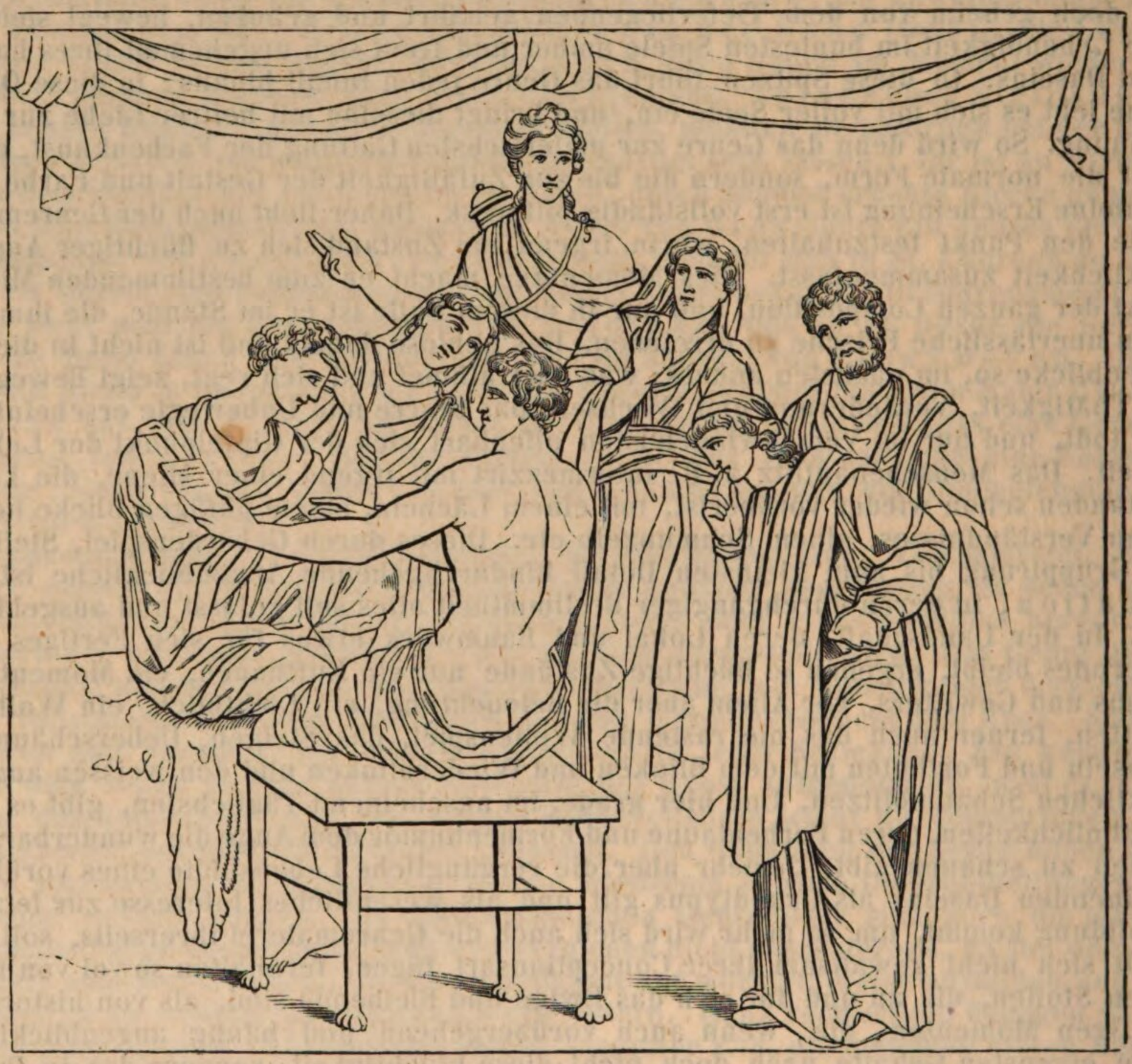
Genremalerei, Lebensbildmalerei, Gesellschaftmalerei, Volksmalerei. Zum Genre zählen 1) alle ernsten Lebensscenen in gewisser Begrenzung, in denen nicht die Totalität einer Leidenschaft, eines Schmerzes oder eines Gefühles hervortritt, sondern nur ein bloses Bruchstück, eine Episode dargestellt wird. Das Genre dieser Art verhält sich zur Historie wie eine einzelne Scene, ein Mònolog oder dergleichen zum vollständigen Drama, oder auch wie ein lyrisches Gedicht zum Epos. Sodann gehören zum Genre 2) alle komischen Scenen in jeder Beziehung. Ein komischer Stoff wird selten in eine höhere Kategorie der Kunst aufgenommen, weil es in der Natur des Komischen liegt, die strenge Schönheitslinie leicht zu überspringen und das Concrete unvermischt auftreten zu lassen. Den Hauptheil des Genre bilden aber 3) die sogenannten Alltagsscenen, welche wiederum in viele Unterabtheilungen geschieden werden können. Die niederländischen Genrebilder sind noch die lobenswertheste Partie dieser Abtheilung und verdienen nicht auszusterben, da sie, obgleich entfernt vom Kunstidealen, die Kunstfertigkeit auf würdige Weise ausbilden und den Uebergang zu reinern Anschauungen erleichtern. Ganz verwerflich dagegen ist das sogen. anekdotische und läppische Genre, worunter z. B. die beliebten ersten Zähne, Feuersbrünste mit komischen Zwischenfällen, liebesbrieflesende Schenkmädchen, verspätete Eilwagen- und Eisenbahn-Reisende etc. gehören. — Noch eine andre Unterabtheilung sind die niedlichen Farbenprobestücke, die man Kostüm- oder Porträtgenre nennt und als blose Künstlerstudien hinnimmt.

Wie das seinem Gehalte nach Dauerndste und Höchste, hat die Malerei auch das in seinem Dasein Flüchtigste und in seiner Erscheinung Partikulärste als Inhalt aufzufassen. Dies Momentane aber, wenn sie es wählen soll, darf nicht losgelöst sein von jeder Wurzel, welche in den substanziellen Boden der Natur und des Geistes eingreift. Der Künstler, der sich auf interesselosen Schein concentriren und aus bedeutungsloser Täglichkeit den Muth seiner erniedrigenden Begeisterung schöpfen wollte, würde selbst beim höchsten Grade formeller Geschicklichkeit auf diesem Wege aus der Sfäre der Kunst überhaupt heraustreten. Denn die Kunst hat es in Form und Gehalt überall, in Darstellung des Göttlichen und Menschlichen, in der Tragik und im possenhaftesten Humor, nur mit dem in sich Wahrhaftigen zu thun, in das sie ihren Gegenstand und dessen individuelle Erscheinung direkter oder indirekter zurückführt. Der Genremaler muss wie der Historienmaler Natur und mensch-

liches Leben, soweit er es vor uns ausbreitet, in den innersten Tiefen zu fassen verstehn; Beiden liegt es ob, die zwei Hauptseiten wahrer Kunst — die Wesentlichkeit des Gehalts und die individuelle Wirklichkeit, in welcher derselbe zur lebendigen Erscheinung gelangt — aufs Harmonischste ineinanderzuarbeiten. Wenn aber die historische Malerei den ganzen Kreis von Gestalten, Karakteren, Zügen, Situationen, Färbungen, welche nach Aussen der veränderlichen Form, nach Innen dem willkürlichen Begehren des Subjekts, den wechselnden Antrieben und Thätigkeiten, überhaupt dem angehören, was wir als das bedeutungslos Tägliche dem Ausserordentlichen und Tiefen entgegenstellen, entweder strenger von sich abweist oder mehr aufnimmt, um ihn doch bis ins Kleinste hinein von der Gewalt und Grösse ihres gediegnen Inhaltes beherrschen zu lassen, — macht die Genremalerei im Gegentheil dieses Partikuläre der Naturscenen und menschlichen Auftritte, der Fysiognomie, der Stellungen und Gebärden, zu ihrem ausdrücklichen Gegenstande, sodass, was in der historischen Malerei das vorzugsweis Ausgestaltete und Beseelende ist, beim Genre nur die Grundlage bleibt. Auf der Oberfläche aber, scheinbar selbständig, doch geheim von dem Tieferliegenden genährt und gehoben, bewegt sich die freie Lebendigkeit im buntesten Spiele umher und freut sich ungehemmt ihres harmlosen Daseins. In diese Spitzen führt das Genre jeden Inhalt hinaus; in diese Oberfläche lebt es sich mit voller Seele ein, und bringt dieselbe mit heitrer Liebe zur Anschauung. So wird denn das Genre zur malerischsten Gattung der Farbenkunst, denn nicht die normale Form, sondern die bis zur Zufälligkeit der Gestalt und Farbe losgebundne Erscheinung ist erst vollständig pittoresk. Daher liebt auch der Genremaler grade den Punkt festzuhalten, worin irgend ein Zustand sich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zusammenfasst. Dies Momentane macht er zum bestimmenden Mittelpunkt der ganzen Composition, und nur in diesem Falle ist er im Stande, die ihm vor allem unerlässliche Frische zu erreichen. Das Leblose dauert und ist nicht in diesem Augenblicke so, im nächsten anders; was aber athmet und sich regt, zeigt Bewegung und Thätigkeit, Veränderung und Wechsel; das Starre und Unbewegte erscheint relativ todt, und nur im Verschwindendsten offenbart sich der Gipfelpunkt der Lebendigkeit. Das Menschenantlitz z. B. intermezzirt mit irgend einer Miene, die kaum entstanden schon wieder vorüberist, mit einem Lächeln, einem pfiffigen Blicke heimlichen Verständnisses, einem Schmunzeln etc. Dieses durch Gebärdenspiel, Stellung und Gruppirung bis zum kleinsten Detail hindurchgehende Augenblickliche ist die Situation, in deren durchgängiger Bestimmtheit alles soll gefasst und ausgebildet sein. In der Landschaft, deren Lokal und Baumwerk etwas für sich Fertiges und Dauerndes bleibt, ergeben so flüchtige Zustände nur ein Lufthauch, ein Moment des Sturms und Gewitters, vor Allem aber die Beleuchtung, ein Lichtblick, ein Wolkenschatten, ferner auch das nie rastende Wellenspiel, das Steigen, Ueberschäumen, Kräuseln und Fortfluten mit dem Blinken und Wiederblinken und den weissen augenblicklichen Schaumblitzen. Und hier grade, im anscheinend Täglichsten, gibt es Ungewöhnlichkeiten, deren Farbenlaune und Formenhumor dem Auge die wunderbarsten Scenen zu schauen gibt. Jemehr aber die vergängliche Lebensblüte eines vorüberscheinenden Daseins als Grundtypus gilt und als wesentliches Interesse zur letzten Ausbildung kommt, um so mehr wird sich auch die Genremalerei ihrerseits, soll der Inhalt sich nicht gewaltsam ihrer Conceptionsart fügen, fernhalten sowol von religiösen Stoffen, die an und für sich das Ewige und Bleibende sind, als von historisch wichtigen Momenten, die, wenn auch vorübergehend und häufig augenblicklich, ihrem eigensten Gehalte nach doch nicht diese Flüchtigkeit, sondern das in ihnen dauernd Wirkende darlegen müssen. Ein Blick in ein geöffnetes Haus oder Zimmer, in das die Sonne scheint, ein Bauer, der die Pfeife sich anzündet oder sie ausklopft, ein Gezänk, überhaupt das im Leben selbst schon zufälliger Wechselnde in Karakteren, Stimmungen und Zwecken, das im Allgemeinen, was an und für sich keinen Anspruch auf Dauer und Haltbarkeit hat, bietet die wahrhaft genremässigen Situationen. Nur darf man sich nicht dem Irrthum hingeben, dass dieses für sich Bedeutungslose in seiner selbständigen Isolirung schon das Interesse und den kunstwürdigen Gegenstand ausmache. Das Partikuläre und verschwindend Lebendige bleibt nur die Form der Erscheinung und Bestimmtheit der Situation, deren hüllende Decke für den Unverständigen allein den tiefer liegenden Inhalt unsichtbar werden lässt, den sie liebevoll birgt. Das ursprüngliche Leben der Natur, der ewige Kern der wahren Menschheit, der nationale Karakter in kleinsten Zuständen und Geschäften der Häuslichkeit, in Ausbrüchen der Lust und des Raufmuthes, in Lokal, Witterung, Beleuchtungen und Färbungen, kurz die jedesmalige Substanz der Kreise, in welchen sich die ächte Genremalerei eben bewegt, ist in ihr voller bewahrt als in dem Meisten, was z. B. heutigen Tages als religiöse und historische Kunst vergebens grossthut.

Auge und Gemüth des Lebensmalers haben eine so harmlose Freude an der sinnlichen Erscheinung der Dinge, in so ungestörtem Zusammenklange bleibt für ihn Alles, was in Form und Farbe des Lichtes geniesst, mit Gottes immer neuschaffendem Lebensathem, dass sich das Herz nicht genügt, der Blick nicht befriedigt, die Hand nicht ruht, bis nicht die ewigen Grundtypen der wahren Natur bis in ihre letzten Enden verfolgt, empfunden, gefasst und selbst in Gestalt des flüchtigsten Daseins mit unerschöpflichem Frohsinn dargestellt sind. Aus alledem folgt, dass auch der wechselseitige Unterschied von Historie und Genre, Geschicht- und Lebensmalerei, sich nicht in allzufeste Grenzen einhegen lässt. Es sind theils Uebergänge aus dem einen Gebiete ins andre zulässig, die oft zum Anmuthigsten und Glücklichsten gehören, was der Genius der Kunst irgend erfinden kann, theils Gipfelpunkte, die auf ihrer Höhe zugleich so umfassend sind, dass sie die Vorzüge beider Richtungen in sich zu vereinigen Raum behalten.

Die Anfänge des Genre finden sich schon in der antiken Malerei. Als sich bei den Alten die Grundlagen des Kultus veränderten, war auch ihrer Kunst ein freierer



Spielraum geboten. Sie trat allmälig aus dem strengen Idealkreise des Mythisch-Normalen heraus, zog den mystischen Schleier, mit dem die Sage Alles bedeckte, mehr und mehr von der Natur weg und warf sich am Ende dem Individuellen so sehr in die Arme, dass daraus eine genreartige Kunst, die meist nur noch zum Scheine sich ans Mythische anlehnte, entstehen musste. Dem freilich, was wir heute Genremalerei nennen, stand die alte Kunst noch fern, was sich schon aus ihrem durchweg plastischen Karakter erklärt. Aber dass die antike Malerei späterer (römischer) Zeit zu wirklich ganz ins Genre einschlagenden Farbengebilden vorschritt, darüber belehrt uns genügend ein Blick auf die Wandgemälde in den verschütteten Städten Herkulanum und Pompeji. Wir finden hier allerdings unter dem, was zum Genre zählt, meist nur Unbedeutendes und arg Geschmiertes, aber doch Beweise genug, dass die Maler, und wenn es auch die handwerklichsten waren, tüchtig auf reine Lebensmalerei losschritten. Zu den interessanteren Malereien der Art gehört ein Wandbild aus Herkulanum, welches wir hier im Abbild beibringen. Die Darstellung betrifft eine Versammlung von Schauspielern, welche der Vorlesung eines Drama's zuhören.

Der Eintritt einer neuen Religion, durch welche die Kunst auf das Beklagens-

wertheste von der Naturseite abgezogen ward, verhinderte die Ausbildung der Lebensmalerei um länger denn ein Jahrtausend. Erst als die Malerei, nach Ueberwindung des naturfeindlichen Geistes des Kristenthums, vom lebensfrischen, frohmuthigen freien germanischen Geiste durchdrungen war, that sie den Schritt ins Genre. Der deutsche, dem wirklichen Leben und der Poesie seiner nächsten Umgebung in tiefster Liebe zuneigende Geist benutzte in der Malerei diese Wirklichkeit zunächst als Mittel für die noch immerhin kirchlichen Zwecke. In diesem Dienste für das Religiöse entwickelte aber die Realität so viele Reize, dass sie jenes bald in den Hintergrund drängte. Ihren Sieg zu vollenden, warf sie endlich die Krücke der Religion ganz weg. Die Zimmermannswerkstatt brauchte keinem Heiligen anzugehören, um zu gefallen; die Landschaft war auch ohne den Zug der heiligen drei Könige lockend, ja selbst der Blumenstrauss bedurfte nicht mehr das Betzimmer der heiligen Jungfrau, um die Augen zu fesseln. Die Heiligen schämten sich ihres Heuchel-Scheines, zogen den Weltrock an und wurden vernünftige und lustige Menschen; als solche tanzten, schmausten und zechten sie nun, und etliche von ihnen, geborene Niederländer, begannen gar sich zu raufen. Jetzt wurde, was da lebte und webte, heilig, und wen man früher seines Heiligenscheines und seiner verdrehten Augen wegen angebetet, mit dem ging man jetzt, nachdem er auf seinen wahren Werth zurückgeführt worden, selbander zur Kirmess, zur Jagd, in die Schenke und auf den Markt.

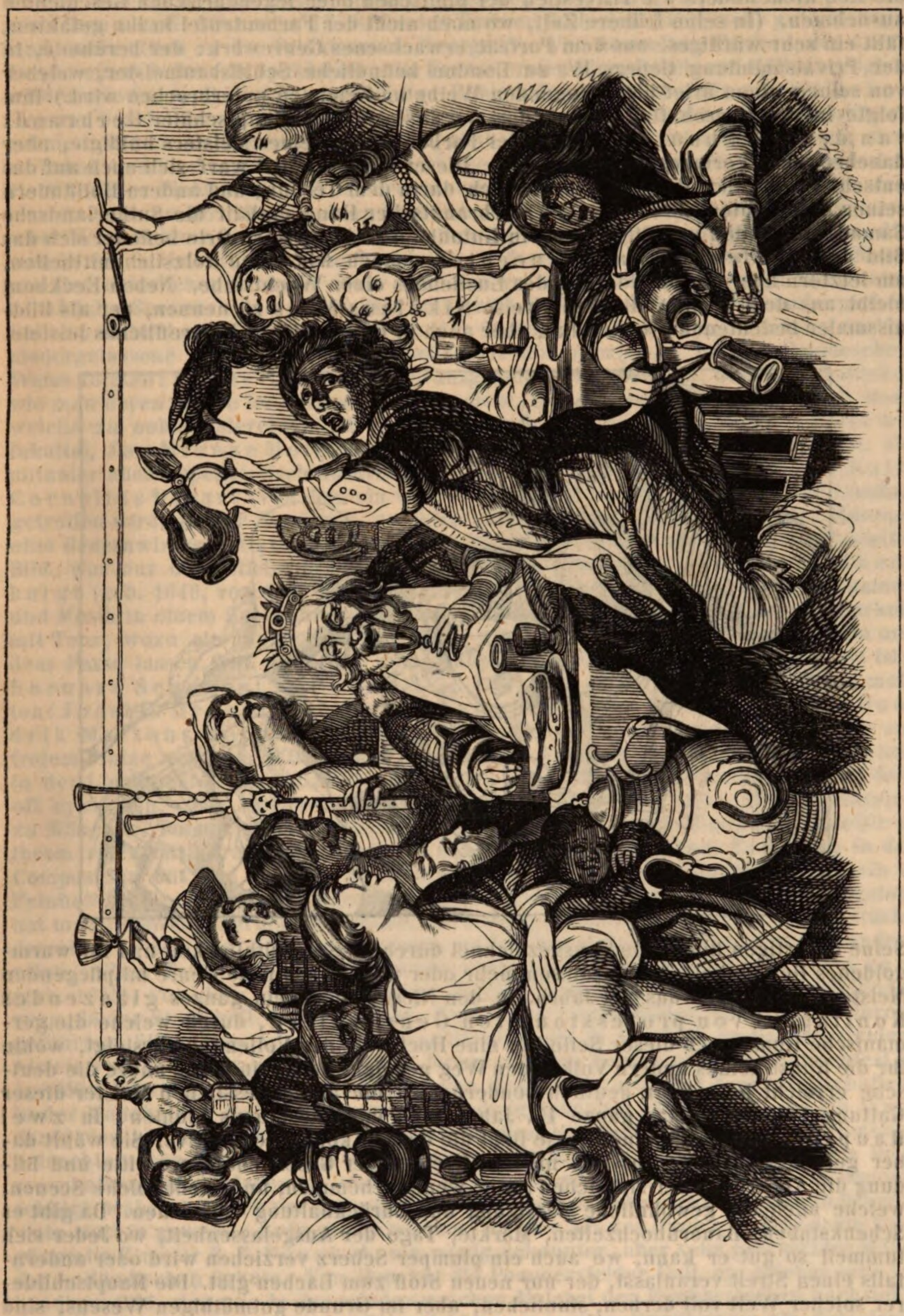
Der Beginn der Genremalerei knüpft sich an den weltberühmten Namen des Jan van Eyck. Dieser Meister, dem die bunte Wirklichkeit so ausgezeichnet als Trägerin für seine religiösen Gedanken und Vorstellungen diente, machte auch die ersten Versuche mit reinen Lebensbildern. So malte er z. B. einen Fischotterfang und eine Badstube. Nur letztes Bild ist erhalten, und zwar hat es sich, nach vielen Geschicken, ins Stuttgarter Museum gerettet. Dies Badzimmerbild (eine Tafel von 6 F. 7 Z. Höhe und 3 F. Breite) zeigt uns ein Fräulein, das aus den ihre Badewanne einschliessenden Vorhängen hervorschlüpft, um das gewärmte Hemd anzuziehen, womit ihre alte Dienerin bereitsteht. Die jugendliche Gestalt hat reizende Konture und ein warmes Kolorit, doch ist sie fast zu mager und es scheint beinahe, als habe sich der Künstler zu den Beinen eines Jünglingsmodells bedienen müssen. Man erkennt in der Farbenbehandlung sofort die Eycksche Art, und die Vollendung der Ausführung lässt fast keinen Zweifel übrig, dass dies Gemälde von Jan selbst ist, sollte es auch nicht dasselbe Exemplar sein, welches laut Karel van Mander im Besitze des Herzogs Federigo I. da Urbino sich befunden hat. Die perlenden Wassertropfen, welche sich an der sammetnen Haut der aus dem Bade Steigenden angehangen haben, sind von einem so täuschenden Schimmer wie jene, womit die bewundernswürdigsten spätern Blumenmaler so oft den Reiz zarter Rosenblätter erhöhen. — In der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. erscheint der fantastische Hieronymus Bosch, der Höllenmaler, auch dem Genre zugewandt, nur dass derselbe das gemeine Leben in karikirter Auffassung wiedergibt. Nach einer Composition dieses „verteufelten“ Malers ist ein im Berliner Museum befindliches, alterthümlich gehaltnes Bild gemalt, welches zwei sich leitende und in den Graben fallende Blinde vorstellt. — Die ersten Proben ächtniederländischen Genres von nachwirkender Bedeutung lieferten Quintin Messys und Lukas von Leyden. Von Erstem rühren die „beiden Wechsler“ her, welche — mehrmals nach Quintin durch dessen Sohn Jan Messys ausgeführt — in verschiednen Gallerien vorkommen und den Geiz und die Habsucht aufs Allertreffendste bezeichnen. Besonders karakteristisch ist auf diesem Bilde der vergnügte Geizhals, der seine Hand auf die Schulter des Geldzählenden legt und denselben soeben betrogen zu haben scheint. Quintin Messys, der so elend für seine Bilder bezahlt wurde, mochte in diesem an gewisse Antwerpener Geldsäcke mit angewachsenem Kopfe denken. Von Lukas dagegen ist epochemachend der Quacksalber, der einem Bauer den Zahn ausreisst. Dies Bild befindet sich im Hause Devonshire zu London. In einem andern kleinen geistreich behandelten Bilde, das man in Wiltonhouse sieht, schildert der Leydener Meister eine „Gesellschaft von Männern und Weibern am Spieltische.“ — Gleichzeitig mit diesen Niederdeutschen arbeiteten auch mehre Meister Hochdeutschlands so Manches in der Richtung reiner Lebensmalerei. Von Nikolaus Manuel wissen wir, dass er eine ergetzliche Bauernhochzeit malte, welches Bild sich noch bei der Familie Manuel zu Bern befindet, und dass er auch Genrescenen unter biblischem Titel (wie z. B. die Badgeschichte der Bathseba) schilderte. Ungesuchte, aber vollendete Genrebilder sind die von Holbein dem Jüngern 1516 auf den Seiten des Aushängeschildes eines Schulmeisters angebrachten Darstellungen, wo einerseits Kindern, andererseits jungen Gesellen in dunkeln alterthümlichen Stuben Unterricht im Lesen und Schreiben

ertheilt wird. Dies Schulmeisterschild wird im Basler Museum aufbewahrt, und obgleich die Bilder darauf nur flüchtig gemalt sind, so stehen sie doch den Leistungen eines Lukas von Leyden nicht nach. Das bedeutsamste Genrestück Holbeins ist aber der Rechtsanwalt, bei welchem sich Landleute Bescheid erholen. (Nach diesem interessanten Lebensbilde folgt hier ein Holzschnitt.) — Dass auch Dürer pures Genre geschaffen, beweisen Stichbilder (wie das tanzende Bauernpaar, der Dudelsackpfeifer, der Bauer auf dem Markte) und Holzschnitte von ihm. Aehnliches lieferte Sebald Beham, dessen tanzender Bauer mit seiner jungen Braut durch den sehr glänzenden Stich von Tobias Sadeler (1670) bekannt ist. So wandte sich auch der Augsburger Hans Burgkmair, in seinen alten Tagen wenigstens, dem wirklichen Lebensbilde zu. Eins seiner seltnen Bilder, worin er Vorgänge aus dem häuslichen Leben schildert, findet man in der Samml. des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg. Man sieht da eine schöne Mutter mit ihrem Kleinen, der mit einer Frucht spielt, am Fenster sitzend in Betrachtung eines grössern Knaben, der sich über eine Seifenblase freut. Neben diesem befindet sich eine sehr gelungene Katze, auf dem Tischrande ein Stieglitz und auf der Bank ein Blumengefäss. (Dies angenehme Bild datirt aus dem J. 1541.)

(Nach Holbein dem Jü.)

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. endlich beginnt das Genre als selbständiges Fach aufzutreten, und zwar zunächst in der von Lukas von Leyden angebahnten Richtung. Den Reigen der *ex professo* Genremalenden eröffnet Pieter Breughel der Alte, jener Bauernbreughel, der das lüderliche Volksbild geltend machte und an seinem ihn überragenden Sohne, dem berühmten Höllenbreughel, einen sehr eigenthümlichen Nachfolger hatte. Im nächsten Gefolge dieser Breughels befinden sich der Genrelandschafter David Vinckebooms und der zumeist durch seine Antoniusteufeleien bekannte David Teniers der Alte. Mit letztgenannten *Diis minorum gentium* schreitet ins 17. Jahrh. hinüber der allseitige Grossmeister Rubens, dessen (freilich wenige) Genrebilder dieselbe Lebensglut, die in den historischen Darstellungen dieses Malerheroen waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen. Seine Kirmess (im Louvre zu Paris) ist so energisch und grossartig wie ein antikes Bacchanal, so ursprünglich und menschlich gewichtig wie eine homerische Schlacht. Sein ihm seitens der Energie am Nächsten stehender Jünger, Jakob Jordaens hat sich ebenfalls mitunter in solchem Kreise bewegt.

Das berühmteste Genrewerk dieses Meisters ist das in mehren Ausführungen vorkommende Bohnenfest, dessen Mittelpunkt der trinkende König bildet. (Unser beifolgender Holzstich gibt die Composition des in Löwen befindlichen Gemäldes.) Auch der gleichzeitige Historienmaler Geraart Seghers, der sehr den zeitgenös-



sischen Italiänern zuneigte, brachte dem vaterländischen Sinne für Volksmalerei einige kostbare Opfer; wir nennen nur jene vortreffliche Composition, welche Raucher und Schmaucher in einem Wirthshause vergegenwärtigt, wo links die Wirthin das Amt der Beleuchtung übernimmt. (Gruppe von sechs halben Figuren, bekannt

durch den herrlichen Lichteffektstich von Nik. Lauwers.) Eine ganz wahlverwandtdchaftliche Stellung nimmt Rembrandt zum Genre ein, dieser Farbenkobold in Porträt und Historie, der infolge tiefster Neigung zu einer erlesen gemeinen Natur Scenen des alten und auch des neuen Testaments gar oft zu Alltagsscenen umprägt, die sich nicht anders wie Travestien der biblischen oder legendarischen Geschichten ausnehmen. (In seine frühere Zeit, wo noch nicht der Farbenteufel in ihn gefahren, fällt ein sehr würdiges, aus dem Porträt erwachsenes Genrewerk: der berühmte, in der Privatsammlung Georgs IV. zu London befindliche Schiffsbaumeister, welcher von seinem einen Brief überbringenden Weibe im Zeichnen unterbrochen wird.) Ihm folgte in der genrehaften Ausprägung der Historie sein Hauptschüler Gerbrandt van den Eeckhout, der zwar der Farbenmystik seines Meisters huldigte, aber daneben mehr Formensinn entwickelte. Dieser Rembrandtist warf sich auch auf das entschiedene Volksbild und näherte sich darin dem Terburg und andern Holländern seiner Zeit. Gute Genrebilder von Gerbrandtscher Hand enthält die Sutherlandsche Samml. zu London und die Samml. in Lutonhouse. Am erstern Orte befindet sich das Bild der spielenden Landsknechte, wonach wir einen Holzstich mittheilen, am letztern aber die Schilderung des Lustlebens einer Wachtstube. Neben Eeckhout bleibt aus dem rembrandtschen Kreise Nikolaus Maes zu nennen, der als Bildnissmaler bedeutenden Namen hat, aber auch in Genrestücken Vortreffliches leistete.

Seine derartigen Bilder sind ausgezeichnet durch ihre Gemüthlichkeit und ihr warmgoldenes Helldunkel. Ausser diesen mehr oder minder das freie Genre mitpflegenden Meistern stellt aber das 17. Jahrh. in den Niederlanden ein ganzes glänzendes Kontingent von professionirten Genremalern, durch welche die germanische Kunst nach dieser Seite hin eine Hochstufe der Vollendung ersteigt, wohin ihr die Kunst keines andern Volkes den Weg gezeigt und worin keine andre die deutsche erreicht hat. Sehr deutlich sondern sich die ausschliesslichen Meister dieser Gattung, die durch das ganze 17. Jahrh. und darüber hinaus blühten, in zwei Hauptklassen. Die eine Klasse liebt die derben komischen Motive. Sie wählt daher gern Gegenstände aus den niedern Kreisen der Gesellschaft, wo Sitte und Bildung die Ausbrüche der sinnlichen Natur weniger hemmen, und sucht solche Scenen, welche auch die gewöhnliche Mässigung und Zurückhaltung verbannen. Da gibt es Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelassenheit, wo Jeder sich tummelt so gut er kann, wo auch ein plumper Scherz verziehen wird oder andernfalls einen Streit veranlasst, der nur neuen Stoff zum Lachen gibt. Die Hauptschilderer solcher Welt voll derben, sinnlichen, aber im Grunde gutmüthigen Wesens, sind Adrian Brouwer (1608—1640), Adrian van Ostade (1610—1685) und dessen Bruder Isaak, David Teniers der Jü. (1610—1690) etc. Die meisten Bilder Brouwers befinden sich in deutschen Gallerien, besonders in der Münchner Pinakothek; eins seiner köstlichsten Stücke, das zankende Kartenspieler schildert, trifft

man im Brüsseler Museum. Die Werke der Ostade sind in Holland, Deutschland, Paris (wo der Louvre das Hauptwerk Adrians, eine Kinderschule, bewahrt) und in englischen Gallerien. Gute Bildchen vom jüngern Teniers findet man in den Gallerien zu München, Karlsruhe, Wien (das Innere einer Bauernstube und die Wurstmacherin, welche Stücke Josef Kovatsch zierlich gestochen hat), Turin (Taverne mit Spielern, gestochen von G. Silvani im 13. Hefte des Turiner Galleriewerks); sehr gute in England, namentlich in der Privatsamml. Georgs IV. Von demselben Teniers, der überdies in einer Reihe von Spukbildern die Fantastereien eines Bosch und Höllenbreughel wiederaufwärmte, hat man auch einige Humorstücke, die man als parodisches Genre bezeichnen kann. Es sind Bilder, wo Affen die Rollen der Menschen übernehmen, indem sie Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Tabak und Bier ergetzen etc. Meisterhafte Stücke dieser sonderlichen Art bewahrt die Münchner Pinakothek und das Braunschweiger Museum. Letztenorts befindet sich jene Baderstube der Affen, welche Karl Schröder gestochen hat. — An die Brouwersche Weise schloss sich Josef Craesbecke an, wenigstens in den Stücken, die man in der Schleissheimer Samml. antrifft. Anderwärts finden sich von diesem Kumpan des lüderlichen Brouwer mehr vornehmere, in der rembrandtschen Schulweise behandelte Scenen. (Seiner zweiten Art gehört z. B. das Bild in der Arembergschen Gall. zu Brüssel an, wo Craesbecke an der Staffelei sitzt und eine in seinem Atelier niedergelassene anständige Musikgesellschaft abkonterfeit.) In der Ostadeschen Weise folgten: Cornelius Bega (der ausgezeichnetste Ostadist, dessen Volkstücke, wie man deren mehre im Berliner Museum sieht, fein und seidenartig behandelt sind, welche zu noble Malerei freilich im Widerspruch steht mit der bäurischen Prosa des Inhalts), Jan Mienze Molenaer (der die gemeine Lustigkeit sehr studirt hat, sie mitunter aber hyperkomisch ausdrückt), Egbert van der Poel, Willem Kalf, Cornelius Dusart (von dem ein vortreffliches Bild im Dulwichcollege bei London getroffen wird, in der Staatsgall. zu Wien ein Bauernstück, im Frankfurter Museum eine Bauernwirthschaft, wo ein Leierer im Vorgrunde eine Gruppe belustigt, dasselbe Bild, was aus dem Stiche des Ploos van Amstel bekannt ist), Rainer Brakenburgh (geb. 1649, von dem die Wiener Gall. zwei Stücke aufweist: das mit Schmaus und Musik in einem Bauernhause gefeierte Dreikönigsfest und eine Bauernlustbarkeit mit Tanz, wozu ein junger Kerl die Geige spielt und wobei der Hausvater Wein aus dem Fasse lassen will, das aber zum Staunen der Umstehenden schon geleert ist), Bernard Schendel von Harlem (1634—93) etc. In der Weise des Teniers malten: Joost C. Droogsloot, Gerritz van Harp, G. van Tilburgh und Hendrik Martens Zorgh. Hauptwerke Tilburghs in Dresden (zechende Bauern auf freiem Platze vor dem Wirthshause), im Louvre zu Paris (eine Bauernhochzeit) und in der Liechtensteinschen Gall. zu Wien (ein ergetzliches Bauerngezänk). Von dem oft cynischen, aber lebenswahren Hendrik Zorgh trifft man Bilder in den Gallerien zu München, Pommersfelden, Augsburg etc.; an letztem Orte eine Bauernfamilie in ihrem reich mit Geräth ausgestatteten Hause, welches Bild etwas Trauliches in der Composition hat und sehr gut im Helldunkel ist, und Bauern beim Bierkruge, ein in Feinheit des Tones und der Harmonie an Brouwer erinnerndes Bild. Von Droogsloot hat man Kirmsen, Jahrmärkte, Tänze, auch Dorfplünderungen u. dergl. (Gute Stücke desselben in der städt. Gall. zu Bamberg, im Landauerhause zu Nürnberg und anderwärts.) Zum Teniers'schen Kreise kann noch gezählt werden David Ryckaert (geb. 1615), von dem man zwei grosse Stücke, eine Kirmess und eine Dorfplünderung, in der Staatsgall. zu Wien sieht. Eins seiner besten Bilder, von trefflich durchgeführtem Silbertone, ist auch das Familienkonzert in der Gall. zu Pommersfelden. Als ein ryckaertsches Hauptwerk gilt ferner das von Bauern gefeierte Bohnenfest in der Münchner Pinakothek. Dresden hat von ihm drei Rauch- und Zechgesellschaften. In der Mannheimer Gall. schaut man ein fleissig gemaltes Effektstück, wo ein Wunderdoktor bei Kerzenlicht den Bau eines im Branntweinglase aufbewahrten Embryo betrachtet; neben dem Tische aber, welcher mit Büchern und vielerlei anderm Wissenschaftsapparte beladen ist, steht des Doktors Magd, welche die Hände zusammenschlägt, wahrscheinlich vor Entsetzen darob, dass solche Menschlichkeiten in Branntwein statt in geweihte Erde gelegt werden. In der Art des Ryckaert schilderte Vorgänge im Zimmer B. F. Fouquet, ein wenig gekannter, aber sehr geschickter Maler der holländischen Schule. Von ihm hat die Pommersfelder Gall. ein solches sehr lebendiges Bild, das nur in der minder weichen Malerei den Ryckaertschen nachsteht. Sodann verdient Quirin van Brecklincamp eine Erwähnung als Schilderer schlichter friedlicher Zustände des niedern Lebens, der seine Darstellungen durch einfach tüchtige Ausführung anziehend zu machen weiss. Von ihm zwei Stücke im Frankfurter Museum; das eine zeigt einen alten Mann im Lehnsessel, der sich plötz-

lich unwohl fühlt, wobei eine Frau ihm die Pfeife hält, während eine andre ihm Wein zubringt. — Allen Brouwers, Ostaden und Teniers aber steht wie ein Gott gegenüber Jan Steen (1636—89), der witzige Weinwirth von Leyden, der gewöhnlich selbst die beste seiner komischen Gestalten ist. Ein höchst origineller karaktervoller Humor verleiht seinen Schilderungen die durchgehendste nachhaltigste Wirkung, und die Poesie seiner Auffassung erhebt ihn über alle Meister des niedern Genre. Bei seinen mit freiem und sicherm Pinsel ausgeführten Stücken fühlt man, dass dieser Geist keine ernste Welt anerkannte, denn die Haus- und Staatsaktionen der lieben Bürgerlichkeit sieht er lediglich als Faschingsscherze an, deren feierlicher Ton die Lust des folgenden Momentes erhöhen soll. Heirath und Gewerbe, und was sonst dem Spiessbürger und den Beutelthieren der Menschheit heilig ist, behandelt er wie einen Mummenschanz. So hat Steen, der Demokrit der Maler und Weinwirthe, das Leben genommen und auch nicht verfehlt seiner Anschauungsweise gemäss zu leben. In seiner Schenkstube war er selbst, der malerische Wirth zum letzten Kreuzer, sein beständigster Trinkgast. Als aber der Wein in den Fässern und der Kredit bei den Verkäufern erschöpft war, da gab ihm sein Haushalt den Stoff zu einem der lustigsten Bilder. Vorrath und Geschirr sind bunt durcheinandergeworfen, der Hund leckt aus dem Topfe, die Katze läuft mit dem Specke davon, Kinder balgen sich auf der Diele und die Mutter sieht flegmatisch aus ihrem Sessel drein, als ob ihr die Unordnung ganz in der Ordnung wäre. Er selbst aber, Mynheer Jan Steen, lacht im Hintergrunde — den letzten Römer seines Weins in der Hand — herzlich über den ganzen Kram, und das einzige Wesen, das mit gravitätischem Ernst dreinblickt, ist — der Affe auf dem Kamine! Die Werke Steens finden sich in Amsterdam, im Haag [sechs Stücke, darunter das kostbare mit den lustigen Gruppen an verschiednen Tischen, wo ein zahnloser Graukopf in der traulichen Weinstimmung mit geschmunzelter Liebeserklärung an eine derbe Schöne anrückt, über welches von der berechnenden Schönen nicht übel aufgenommene Attentat der unweit davonsitzende Steen aus ganzem Leibe zu lachen sich nicht erwehren kann], im Braunschweiger Museum [das Bild der Eheverschreibung, welches Karl Schröder 1800 gut in Punktirmanier gestochen hat], in der Staatsgall. zu Wien [zwei Stücke, eine lüderliche Wirthschaft und ein schnurriger Hochzeitabend], in der Münchner Pinakothek [das im Spiele von einem Vagabunden betrogene und ihm darob zu Leibe rückende Bauernpaar, und der Pulsfühler einer Dame], in den Londner Gallerien [bei Lord Ashburton Schenke und Kegelspiel, bei Sir Th. Hope der sogen. Schlemmer, ein Karakterbild voll ausgelassensten Leichtsinns; bei Sir Rob. Peel das sehr zarte Bild eines klavirenden Fräuleins nebst ihrem Lehrer; beim Herzog v. Wellington eine geistreiche Verbildlichung des Erfahrungssatzes, dass man von Wein und Liebe selig alles ringsum vergisst, und die Schilderung einer kranken Eleganten oder auch elegant Kranken, welche in Gegenwart ihrer Mutter durch den Geh. Sanitätsrath Dr. Pfiff von Dummlack auf das Zartfühlendste untersucht wird], in der Gall. Manfrini zu Venedig [das ausgezeichnete Bild der in tiefster Noth steckenden Goldmacherfamilie, wo der schlotterbeinige Alchymist seiner Frau aus einem Buche demonstriren will, wie nah er daransei den alle Noth endenden Stein der Weisen zu finden, wobei aber die Frau sich so wenig getröstet fühlt, dass sie, mit einem Seufzer über den Hirnverbrannten, sich wegwendet] etc. An der Markscheide des niedern und höhern Genre stehend, hat Steen auch hie und da einen Griff in die blasirte Welt der Vornehmen gethan; sein glücklichster Gegenstand aus dieser Sfäre ist eben jener Doktorbesuch bei kranken Damen, welcher auch von andern Meistern des feinern Genre gar gern behandelt ward. — Die zweite Klasse der Genremaler — die Klasse der sogen. Conversationsmaler, zu welcher uns Steen hinübergeleitet — liebt Gegenstände von minder ausgesprochener Komik, hält sich in dem Kreise der mittlern und wohlhäbigern Stände und schildert diese in ruhigen Vorfällen, wo sich höchstens Spuren innerer Erregung zeigen und wo schon die Gesittung es nicht zu starken Ausbrüchen kommen lässt. Gleichwie nun die Sitte zu verbergen sucht, was sie nicht völlig vertilgen kann, so versuchen sich die Schilderer dieser Gesellschaftssfäre in versteckten Andeutungen, führen uns in die Mitte der Handlung und lassen das Geschichtchen, wovon wir ein Bruchstück sehen, errathen. Die verschiedne Auffassung des Lebens ergibt nun auch für beide Genreklassen eine verschiedne Richtung der Darstellung. Während jenem rohen und sorglosen Treiben der ersten Klasse mehr ein kecker, leichter Vortrag, ein genialer Pinsel zusagt, erfordert dagegen die stille Häuslichkeit und das Wohlleben der gesitteten Gesellschaft eine sorgfältig feine Ausführung des Einzelnen, eine gewisse Zartheit des Farbenwesens und der Pinselarbeit. Das saubere Genre, das ebenso wie das Kneipengenre ein ächt holländisches Gewächs ist, besteht übrigens nicht blos im sogen. Conversationsstück, sondern umfasst auch das nüchternste bür-

gerliche Lebensbild, auch das Zimmerstück, wo die sittigen Beherrscher ihrer vier Pfähle nur vorhanden zu sein scheinen, um ihre Sonntagsgarderobe und das nette Stilleben ihrer reinlichen Umgebung, ihres Hausraths, ihres Küchenvorraths etc. bewundern zu lassen. — Als Begründer und Hauptmeister des Conversationsstückes gilt Gerhard Terburg (1608—81), der den Plebsmalern genüber die Partie der Aristokratie ergriff. Keiner verstand wie er die eleganten Formen der vornehmen Geselligkeit zu so delikater Erscheinung in der Kunst zu bringen. Dabei ist er einer der grössten Meister in der musikalischen Stimmung der Farben in ihren zartesten Silbertönen, deren feinste Nüancen er in der Luftperspektive antönen und ausklingen lässt. Seine anziehendsten Gesellschaftsstücke findet man in den Museen zu Amsterdam, Haag, Berlin, Dresden, Wien, München, Karlsruhe und Paris, bei Sir Robert Peel in London etc. — Als Hauptmeister netter Hausidyllen, wahrer Apotheosen holländischer Häuslichkeit, erscheint Gerhard Dow (1613—80), der sich seine eigne Manier bei Rembrandt ausbildete. Als Meister des Behaglichen und Gemüthlichen lieferte er Wunderwerke der Ausführung im Kleinen. Die meisten seiner Bilder sind wie ein kleines Theater, dessen Vorhang aufgezogen oder zurückgeschlagen ist, und das irgend ein zierliches Begebenheitchen zur Schau bringt. (Vergl. den Art. *Dow*.) — In der Richtung dieser beiden Meister machen sich sodann mit Auszeichnung bemerklich: Gabriel Metsü (1615—58), Frans van Mieris (1635—81) und Kaspar Netscher (1639—84). Metsü gilt als ein Meister ersten Ranges im Genre, übertrifft in der Zeichnung seinen Lehrmeister Dow, zeigt eine leichte und naturwahre Behandlung und wetteifert in Freiheit der Ausführung mit seinen glänzenden Mitstrebenden. Er ist ein grosser Liebling der Kabinetbilderjäger, erscheint aber trotz seiner hohen technischen Vorzüge in seinen Lebensbildern ein wenig langweilig. Die Scenen aus der Kleinbürgerlichkeit scheint er eben nur treulich abgespiegelt zu haben, ohne darin den poetischen Hauch fühlen zu lassen, welcher über die ähnlichen Zustände Dow's immer noch verbreitet ist. Er ist der Maler der Briefdiktirer, der Klöpplerinnen, der Wildpret- und Geflügelhändler. Werke von ihm in den Gallerien zu Dresden, Pommersfelden, München und Karlsruhe, im Pariser Museum, wo der berühmte „Amsterdamer Gemüsemarkt" glänzt, in der Hopeschen Samml. zu London etc. Kaspar Netscher, ein Heidelberger, der sich bei Dow bildete und Terburg zum Muster nahm, erscheint gleichfalls als delikater Techniker, steht aber seinem Vorbilde im Gehalte seiner Leistungen gar fern. Er hageprunkt mit Stoffmalerei, mit der Seide und dem Sammet gnädiger Fräulein. Nur in einigen Kinderstücken entwickelt er gesunde Naivetät und erfreuliches Leben. Man lernt ihn in Dresden, Berlin und London kennen. Frans van Mieris, einer der fleissigsten Schüler Dow's, ist wiederum vornehmlich technischer Virtuos. Für das Gesellschaftstück im Terburgschen Sinne fehlt es auch ihm an dichterischer Auffassungsgabe, und so herrscht in solchen Stücken seiner Hand meist nur kalte Eleganz, nicht elegantes Leben. Weit mehr befriedigt er in Scenen, die mehr der niedern Sfäre angehören, wo er sich öfter zu eigenthümlicher Laune versteigt. Werke von ihm in Dresden (der mit seiner äussern Herrlichkeit noch bei Bier und Tabak flunkernde Stabstrompeter, der Maler in seinem zierlichen Arbeitszimmer, wo eine Dame ihre weissatlassene Kehrseite zu kosten gibt, der federschneidende Gelehrte und das vortreffliche Kesselflickerbild), in Florenz (wo die Uffizien viel Mierisisches aufweisen), im Haag und zu München (welche Gallerien ebenfalls mierisgesegnete sind), in der Hopeschen Samml. zu London (der fashionable Frühstücker, dem die Wirthstochter die Zeche anschreibt) und in der Gall. zu Turin (der Ghirandolaspieler, gestochen von C. E. Sonne im 15. Hefte des Turiner Galleriewerks). — Sahen wir bei Metsü, Mieris und Netscher bereits die elegante Technik auf Kosten des geistigen Gehaltes bevorzugt, so machen wir diese Wahrnehmung noch viel mehr bei einem ganzen Trupp anderer, meist späterer Künstler derselben Genreklasse. Dahin gehören: Pieter van Slingelandt (1640 bis 91), Godefried Schalken (1643—1706), Dominik van Tol, Jan und Niklaas Verkolje, Eglon van der Neer, der gewöhnlich Vorgänge in der Art des Terburg, aber in einer Schalken verwandten Manier darstellte; Thomas van der Wilt, Pieter de Hooch (1659—1722), Willem van Mieris (1662 bis 1747) etc. Der Bedeutendste dieser Reihe ist Slingelandt, der sich oft glücklich in gewissen Zustandsschilderungen bewegt. Er ist allerdings der mühsamste Maler, aber in seiner Mühe war doch auch Seligkeit und so Manches seiner „Kunststückchen" widerlegt auch stark den Vorwurf totaler Geistlosigkeit, den man gewöhnlich gegen ihn erhebt. Recht wohl erfasst er die niedere Stufe des Lebens, wo das Gegenständliche das Bewusstsein des Menschen ganz ausfüllt, und wobei das Selbstbewusstsein nur sehr dunkel bleibt, ja in Selbstvergessenheit übergeht. Von solcher Zustandsmalerei gibt es nichts Vollendeteres als das slingelandtsche Bildchen in der Kopen-

hagener Gall., welches als eine Familienscene bezeichnet wird, aber eigentlich eine Hundenovelle heissen muss. In einem prächtigen Zimmer, auf einem schönen Tische, sitzt eine niedliche Hündin in wahrer Seelenangst, denn der junge Herr vom Hause bringt zu seinem Zeitvertreibe ihre kleine Familie in das Putzzimmer. Da kommen denn noch mehre Hausbewohner, um die jungen Hündchen zu sehen, und die Mama des jungen Herrn droht der schon knurrenden Hündin mit dem Finger; aber soweit ist die Hundenatur kultivirt, dass der billige Unwille nicht losbricht. Alles, was sich das geängstete Thier erlaubt, ist heimliches Winzeln und Wedeln. Die Thiere sind Menschenkenner und wissen, was für Grausamkeiten ihre Herren sich zum Zeitvertreibe erlauben. Man sieht recht deutlich bei dieser Scene, dass die Menschen hier nichts fühlen, nichts andres wollen und denken, und dass die eine Vorstellung: Hunde! sie einzig und allein beschäftigt. (Zu Dresden zwei Werke: die zur Schäferstunde werdende Musikstunde und der Klöpplerin Schreck über den Tod des Haushahns, in welchen Stücken sich Slingelandt durchaus des feinen Lustspieltones, der dies Genre zur Kunst erhebt, mächtig zeigt. Anziehende Bilder von Sl. auch zu München, Karlsruhe, London etc.) Demnächst sind Schalken und Hoogh bedeutend als Meister des feinen Lichteffektgenre. Von Pieter de Hooch (auch Hooghe geschrieben) trifft man ein Hauptwerk im Landauerbrüderhause zu Nürnberg. Wir sehen da in einem Zimmer eine stehende Frau in Unterhaltung mit einem sitzenden Offiziere; zur Rechten erscheint ein Mann am offnen Fenster, durch welches ein sehr warmes Licht ins Zimmer fällt; zur Linken ist in einem zweiten hellbesonnten Zimmer ein Weib mit Nähen beschäftigt. Mit dem diesem Künstler eigenthümlichen Zauber der Beleuchtung vereinigt dies Meisterwerk lebendigere, im Karakter und Humor dem Jan Steen verwandte Köpfe und eine weit fleissigere Ausführung aller Theile, als man auf andern Hoochschen Bildern antrifft. Die Gesellschaftstücke des Jan Verkolje schätzt man ob ihres warmen Tones und ihrer zarten Vollendung; von günstigster Seite zeigt diesen Meister ein 1696 gemaltes Lautenspiel in der Pommersfelder Gall. Die Bilder des Willem van Mieris, Sohnes und Schülers des berühmten Frans, sind noch durch den feinsten Vortrag ausgezeichnet. Eine gute Arbeit von ihm ist z. B. die Wasserscheu im Karlsruher Museum. Dagegen ist sein Stück in Pommersfelden, das Fünferconvivium bei Lautenspiel und Wein, bei delikater Ausführung so kalt und bunt, dass er darin schon sehr an die Manier seines Sohnes, Frans Mieris des Jüngern, erinnert. Ein affektirtes süssliches Wesen karakterisirt die ganze stark ins 18. Jahrh. hinabreichende Epigonensippe jener ersten Grössen des feinen Genre.

Ausser dem niedern und burlesken und dem zwischen Idyll und Novelle getheilten Genre macht sich gleichzeitig in den Niederlanden eine dritte Klasse von Lebensbildern stark geltend: die gröbere und feinere Sorte der mehr oder minder dramatischen Soldatenstücke (Gefecht- und Lagerscenen, Wachtstuben, Einquartierungen, Plünderungen und Mordbrennereien), nach welcher Klasse 4) das noble Jagdgenre und 5) das erzromantische Räuber- und Zigeunerstück Beachtung fordern. In dieser Genrerichtung blühten: Anton Stevens (der sogen. *Palamedes*, 1604—80), Filipp Wouverman (1620—68), Hendrik Verschuring (1627—90), A. Fr. van der Meulen (1634—90), Jan le Duc (1636—71), Jan van Huchtenburgh (1646—1733) und Pieter van Bloemen (gen. *Standaart*, 1649—1719). Die Bedeutendsten dieser Reihe sind Wouverman und le Duc. Von Ersterm, dem romantischen, vielbewegten und reichsten Novellenmaler der Holländer, durch dessen Pinsel die Endzeit des dreissigjährigen Krieges glorificirt worden, befinden sich vortreffliche Werke in Dresden (ein lustiges Marketenderzelt, das Gefecht bei der brennenden Windmühle etc.), in Wien (Räuberstücke etc.), in Berlin (heimkehrende Jagdgesellschaft, Belagerung einer niederländischen Stadt etc.), in München (Dorfplünderung etc.) und in Augsburg (das eigenthümlich componirte und farbenreizende Bild der Zigeunerfamilie unter einem Bogen, welche einen Schimmelreiter um eine Gabe anspricht). Ueber Wouverman, der unter andern grossen Verdiensten auch das besondere hat, das Reitpferd für die nobeln Passionen geschult zu haben, gilt im Allgemeinen das Wort: Er hat nur einen Fehler, — er ist zu reich! Unter den Vervielfältigungen wouvermanscher Werke empfehlen sich die schönen Aetzungen durch Kaspar Bouttats und J. de Visscher (Marketenderzelte), die Wilh. Kobellschen Radirungen und die Steinzeichnungen im Hanfstängelschen Galleriewerke (Reitergefecht, Feldlager, Jagdscene etc.). Von Jan le Duc, den man auch *Ducq* schreibt, trifft man karakteristisch und trefflich ausgeführte, zum Theil ins humoristische und noble Genre übergehende Soldatenstücke in den Gallerien zu Berlin, Dresden, München und Wien.

Eine Sonderstellung nimmt das sogen. Bambocciatenfach ein, welches durch Jan Miel (*Jamiele*, 1599—1664) und Pieter van Laar (detto *il Bamboccio*,

1613—1674) in Italien ausgebildet ward. Dies Fach bilden jene Possenstücke aus dem italiänischen Volksleben, welche der kecke glänzende Pinsel genannter Niederländer den ohnehin für das Edelschöne in der Kunst kühler gewordnen und allem Laxen schon zugeneigten Grossen Italiens so plausibel zu machen wusste, dass diese selbst den derbsten Verirrungen solcher Scenenmalerei die Kabinetwände ihrer Paläste einräumten. Noch manches Stück der Art wird in Rom, Florenz etc. vorhanden sein. Ein karakteristisches Beispiel von solcher Possenmalerei gewährt das im Berliner Museo befindliche Bildchen des Jan Miel, wo vor einem Bauerhause ein soeben verschiedner Esel von sieben Personen betrauert wird, wobei ein Hund den Verreckten aus einer gewissen Entfernung anschnüffelt. Von dems. Schilderer trifft man im Landauerhause zu Nürnberg zwei Vorgänge aus dem Eheleben, die von gutem Effekt, nur etwas roth im Tone sind. Von Pieter van Laar hat die Dresdner Gall. drei Scenen aus dem römischen Volksleben. Ein Stück dieses Bamboccio in der Wiener Gall. zeigt eine Bauernlustbarkeit auf dem Platze eines entlegnen Stadttheiles von Rom, wo vor einer Taverne unter einem ausgespannten Tuche gezecht und getanzt wird; eine andre Bambocciate ders. Samml. zeigt eine Schenke in einer alten Ruine, wovor ein Bauer auf einem Baumstamme sitzend seinen wunden Fuss besieht, wobei hinter ihm sein Pferd und vor ihm ein Bube mit einer Weinflasche steht. Zwei in Composition, in Klarheit des Helldunkels und geistreicher Ausführung sehr ausgezeichnete Bilder Laars, Fastnacht- und Bussübungen durch Geisselung, trifft man in der Augsburger Gall. Gern bewegte sich Laar auch in Marktbildern, und in seinem Geschmacke wurden dergleichen von andern Niederländern (z. B. von Thomas Wyck) fortgearbeitet.

Seit dem 17. Jahrh. trieb das Genre auch in Deutschland eine Fülle von Blüten, freilich neben vielen erfreulichen noch weit mehr taube, als auf dem Genreboden der schwesterlichen Niederlande aufkommen konnten, wo selbst der hausbackenste, in kalter Nachahmung sich abquälende Malernachwuchs mindestens technisch glänzte. Immerhin stellt Deutschland im 17. und 18. Jahrh. ein achtungwerthes Kontingent von bessern Meistern, welche sich mit gutem Erfolge den niederländischen Genreheroen anschlossen. Wir begegnen da zunächst dem verniederländerten Oldenburger Joh. Lys (geb. 1570, gest. in Venedig 1626), Maler ländlicher Feste, Zankstücke etc., nach dem z. B. Jer. Falck eine Zechgesellschaft von Soldaten und Mädchen gestochen hat, und dem Kölner Hans Holzmann oder Hülsmann († um 1639), den z. B. das im Landauerhause zu Nürnberg befindliche „Gastmahl im Garten“ als einen sehr geschickten Maler von glücklicher Laune kundgibt. Sodann erscheinen: Nik. Knupfer von Leipzig (geb. 1603), welcher Gefechtstücke und genrehafte Familienbilder in zarter Vollendung und schöner Färbung lieferte (in einem Stücke der Dresdner Gall. sieht man ihn und seine Frau nebst Kind am Tisch eines Gartenzimmers aus einem Notenbuche singend), Kristof Pauditz aus Niedersachsen (1618 bis 1666), von dem die Dresdner Gall. das ausgezeichnete Situationsbild einer einem Herrn diktirenden Dame hat, wogegen die Gallerien zu Schleissheim und Wien Bauernstücke von ihm besitzen, und Barthel Wittig von Oels in Schlesien (blühend 1640, gest. 1684), von welchem Hr. Hertel in Nürnberg „Kranke und Leidende in einem Spitalhofe“ und die Wiener Gallerie ein reichfigurirtes „Gastmahl an langer Tafel in kerzenbeleuchtetem Saale“ hat. Als ein Genremeister ersten Ranges glänzt Joh. Lingelbach von Frankfurt (1625—87), der uns vornehmlich das Volk Italiens schildert und von dem treffliche Stücke in Berlin (Dudelsackpfeifer, der einem tanzenden Bettler aufspielt, nebst andern Figuren daneben), in Frankfurt (Bauernfamilie etc.), Amsterdam (das überaus zierliche Mädchen mit dem Papagei in der Loonschen Samml.), London (die Kapuzinerpredigt an der Trajansäule, in der Hopeschen Samml.) und anderwärts getroffen werden. Eine andre Frankfurter Berühmtheit ist der gewöhnlich nur als Thiermaler gepriesene Heinrich Roos (1631—85), der anfangs Jahrmärkte mit kleinen Figuren und lustigen Auftritten malte und nachher zum Hirtenstück überging. Filipp Lembke (1631—1713), ein zu Stockholm verstorbener Nürnberger, malte in den Weisen Bamboccio's und Bourguignon's. Von ihm in der Wiener Gall. ein Reitergefecht, wo sich vorn zur Linken zwei Kämpfende, der eine auf einem Schimmel, der andre auf einem braunen Pferde, besonders auszeichnen. Kaspar Netscher von Heidelberg (1639—84) ist als Meister im Nobelgenre bereits unter den Niederländern aufgeführt worden, mit welchen er sich in Kunst und Leben verbrüdert hatte. Der italisirte Filipp Roos von Frankfurt (1655 bis 1705) lieferte Hirtenstücke und Reitergefechte. Auf einem der beiden Gefechtstücke, welche die Wiener Gall. von ihm besitzt, zeichnet sich ein Mohr auf einem Schimmel aus. Joh. Kupetzky (1666—1740), der treffliche Porträtist, bewegte sich oft auch im Genrehaften, wie die Stücke in Nürnberg (drei schöne Bettler und

ein Geiger bei Hrn. v. Forster, ein Flötenbläser bei Hrn. Hertel, ein drohender Krieger mit den Händen am Säbel, ein Kaufmann mit Pfeife und Tasse in den Händen, ein rauchender Altbart und ein Alter mit dem Weinglas in der Hand — im Landauerbrüderhause — beweisen. Filipp Rugendas (1666—1742), der Stolz Augsburgs, war so hochausgezeichnet im Kriegsgenre, wo das edle Ross zum Hebel des Drama's dient, dass er sich seinen grossen Vorgängern darin ebenbürtig zur Seite stellte. Grossen Ruf in Gefechtstücken, Marketendereien etc. erwarb auch der aus burgundischer Familie stammende Nürnberger Georg von Bemmel (1669—1723), Sohn des bedeutenden Landschafters Willem van B. Der Wiener Franz de Paula Ferg (1689—1740) entwickelte seine Stärke in Jahrmärkten, wie man solche von ihm in den Gallerien zu Wien und Dresden antrifft. August Querfurth von Wolfenbüttel (1696—1761), anfangs dem Rugendas, dann dem Bourguignon folgend, lieferte Kriegsscenen, Jagdgenre, Zigeunerstücke etc., welche in den Gallerien Dresdens, Stuttgarts, Wiens und Ungarns gefunden werden. Ferner ergingen sich in Volksmalerei: Joh. Kien (geb. um 1700), Schilderer von Treffen zwischen Kristen und Türken; Franz Jannek (1703—61); Viktor Platzer (1704—67), der mit Trinker- und Spielerstücken hervortrat und den man in der Wiener Gallerie kennen lernt; Siegmund Dietsch (1707—79); der Dresdner Dietrich (1712—74), ein für das Lebensbild geborner Meister, der nur noch zuviel den testamentlichen Mantel umhing; der Prager Norbert Grund (1714—67) aus der Schule des Franz de Paula Ferg, tüchtig in Genrelandschaften, Schlachtstücken, Jahrmärkten etc.; Noa von Bemmel (1716—58), der in Kupetzky's Art niederländerte, Georg Friedr. Dietsch (1717—55), Konrad Seekatz (1719—68), der freilich vor allem um Lichteffekt besorgt war und dessen Menschen oft der Beleuchtung gar nicht werth sind; Nothnagel (1729—1800); Eberhard Ihle (geb. zu Esslingen 1727), Jakob Seng (1727—95), Eleazar Schenau (geb. 1734), der besser im Genre als in der Historie war, wie die nach ihm von Balzer, Boetius, Gaillard, Romanet, Schulze, Stölzel, Vidal, Wille u. A. gestochnen Blätter bezeugen; Joh. Kölla (1740—1778), ein schweizerischer Autodidakt, vorzüglicher Karakterzeichner der Bauernwelt; Gottlieb von Bemmel (1738—94), ein trefflicher Maler von Kriegsscenen und Bauernstücken; Georg Pforr (1745—98), der ausser puren Pferdestücken auch Genrelandschaften, Jagdstücke etc. lieferte; Ferd. Kobell (1740—99), ein tüchtiger Meister im niedern Genre und in der Genrelandschaft; Rud. Schellenberg (1740—1806), ein Schweizer Meister in Nachtstücken, Kindergenre und ländlichen Scenen, auch bedeutend als persiflirender, launig satirischer Zeichner; Daniel Chodowiecki (1726—1801), ein liebenswürdig naiver, geistreich karakteristischer Gesellschaftsschilderer, den man nur wenig durch Gemälde, desto mehr aber durch seine kleinen Aetzbilder kennt (zwei Gemälde von ihm im Berliner Museum, die ausgezeichneten Schilderungen des Blindekuhspiels und des Hahnenschlages, worin der Franzose Lancret als sein Vorbild nicht zu verkennen ist; ein jetzt verschollnes Gemälde, die Bauernschule, Gruppe von fünf Figuren, hat J. F. Schuster 1774 vorzüglich gestochen); Siegmund Freudenberger (1745—1801), der Begründer des *Schweizergenre*, welcher ebenfalls mehr geätzt als gemalt hat und dessen liebliche Familienscenen zwar noch einen Rest von Greuze, Watteau und Boucher zur Schau tragen und mitunter auf bloses Kostümgenre hinauslaufen, aber auch gar nicht selten durch sehr glückliche Erfindung sich auszeichnen; Anton Hickel von Böhmisch-Leippa (1749—1798), bekannt durch karakteristische Stücke von guter Zeichnung und warmer Färbung, darstellend häusliche Scenen, spielende Kinder etc.; Anton Wilh. Tischbein (1730—1804), von dem man spanisch kostümirte Gesellschaften kennt; Salomon Landolt (1741—1818), ein schweizerischer Autodidakt, der im lichteffektlichen Militärgenre glücklich war; Adam Johann Braun von Wien (1750—1827), von dem man sehr gute Kabinetstücke in dowisirender und mierisirender Weise hat und den man in der Liechtensteinschen und Belvedere-Gallerie kennen lernt [in letzter die weissseiden gekleidete am Arbeitstische sitzende Dame, welche sich von dem neben ihr stehenden Herrn die Nähnadel einfädeln lässt, auf Kupfer gemalt 1785]; Joh. Heinr. Wilh. Tischbein aus dem Klosterflecken Haina in Hessen (1751—1829), ein vielseitiger Meister, dessen Bildchen aus dem täglichen Leben zu seinen anziehendsten Malwerken gehören; Joh. Franz Freih. v. Goez aus Hermannstadt (1754—1815), vortrefflicher Karakterzeichner, von dem man in Regensburg zwei edel componirte und ergreifende Schilderungen der Nothzucht und bei der Familie Walpole in England eine Sammlung karakteristischer Scenen aus dem Leben und Treiben des bairischen Landvolks vorfindet, lauter Aquarellmalereien; Joh. Bapt. Höchle (1754—1832) von Klingenau im Aargau; Heinrich Freudweiler (1755—1795), in dem eine niederländische Ader lag und der eine

Art Teniers für Zürich geworden wäre, wenn er das Genrefach ausschliesslich betrieben hätte; Josef Dorn (1759—1841), der Bamberger Dow, von dem man in der Hemmerleinschen Gall. [Bamb. Stadtgall.] Fisch-, Hühner-, Gemüse- und Hafen-Märkte, Gesellschaften von einem Violinisten oder Lautenspieler unterhalten, und einzelne aus dem Leben gegriffene Figuren antrifft; Franz Niklas König (1760 bis 1832), der nicht ohne Glück, in vielen Theilen noch trefflicher als sein Lehrer Siegm. Freudenberger das Schweizervolksbild förderte, und dessen herrliche Blätter: die Hochzeit, der Kiltgang, die Kindtaufe, das Abendgebet etc. seinen Namen sehr weit getragen haben; Ambros Gabler (geb. 1762), ein sehr glücklicher Auffasser und Darsteller des Nürnberger Volkslebens, von welchem Meister man z. B. eine Trinkstube, in Deckfarben ausgeführt, in der Hellerschen Samml. zu Bamberg sieht; Karl Pitz von Saarbrücken (1763—95), bekannt durch die Schilderung des bunten Gewühls eines Jahrmarkts, welches Bild in der Bamberger Stadtgall. sich befindet und durch J. A. Krafft steingezeichnet worden ist; Martin Usteri von Zürich (1763—1827), dessen zeichnendes Talent sich zu Lebensbildern hogarthscher und chodowieckischer Art neigte und der uns ganze humoristische Romane in Bleistift-, Aquarell- oder Sepiazeichnungen erzählt; Barbara Krafft (1764—1825), Tochter des Wiener Hofmalers Nepomuk Steiner, eine Kraftmalerin im porträtlichen, niedern und nobeln Genre, die fast Alles in natürlicher Grösse gab; Konrad Gessner (1764—1826), der Sohn des Idyllikers Salomon G., der Löbliches in Dragonergefechten und sehr Schätzenswerthes in ländlich-naiven Gegenständen leistete; Wilh. v. Kobell (geb. 1766, Ferdinands Sohn), trefflich im Kriegsgenre und in ländlichen Scenen; K. Adolf Heinr. Hess von Dresden (geb. 1769), ein Meister in Militärstücken, dessen „Angriff sächsischer Dragoner auf französische Infanterie", „Marsch uralischer Kosacken durch Böhmen" etc. einen karakteristischen Schilderer der Nationalitäten und Pferderassen erkennen lassen; Joh. Erdmann Hummel von Kassel (geb. 1770), ein origineller Meister in Bildern lyrischer Stimmung und im Lichteffektgenre, von dem man z. B. die 1812 gemalte „Abendandacht böhmischer Landleute auf dem Kreuzberge bei Töplitz" rühmt; endlich A. Zeller, der ebenfalls noch der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. angehört und sich z. B. durch das im Landauerhause zu Nürnberg befindliche Bild eines Schulmeisters, der einigen Bauern die Zeitung vorliest, als ein Künstler herausstellt, der an Fleiss den besten Genremalern unserer Tage gleichkommt, die meisten aber an Kraft und Klarheit der Farbe übertrifft.

Im 19. Jahrh. entfaltet sich wieder eine sehr bedeutsame Blüte des Genre, die in den Niederlanden eine Nachwirkung und Wiedererweckung der ältern Schule, in Deutschland hingegen einen jugendfrischen Drang zur allseitigsten Ausbildung der Volksmalerei erkennen lässt. Betrachten wir zunächst die niederländischen Genreleistungen unsrer Zeit, so sehen wir darin den Spruch bewahrheitet, dass die Künstler nicht vom Himmel fallen, sondern Enkel von Künstlern sind. Die ältere Schule der Vlamingen und Holländer feiert hier, was Naturwahrheit, Glanz der Farbe, Fleiss und Eleganz der Zeichnung und Ausführung betrifft, ein so vollkommnes Wiedererstehen, wie es kaum denkbar wäre, wenn sie nicht auf einem ächt nationalen, unvertilgbaren Grunde ruhte. Grösstentheils sind es auch heute wie ehedem Markt-, Dorf- und Wirthshausscenen, in welchen sich das niederländische Volksleben durch naive, der Wirklichkeit abgelauschte Züge seiner gemüthvollen und muntern Behaglichkeit abspiegelt; seltner ist es ein dem höhern Seelenleben nahegerückter Stoff, dem man begegnet, aber auch dieser ist dann mit grosser Wahrheit und feiner Naturbeobachtung behandelt. In letzter Art haben Beveren, Schmidt u. A. ausgezeichnet Schönes geliefert.

Ch. van Beveren. Ein Hauptwerk dieses Meisters ist die „Beichte eines kranken Mädchens." Das Sinnende, Nachdenkende des alten Franziskanerpaters, der neben dem Bette der Kranken sitzt, die ängstliche Reue eines schuldbewussten bänglichen Gemüthes, das im Aufblicke nach oben Trost und Beruhigung sucht, konnten nicht treffender bezeichnet werden, als es durch die Karakteristik in den Köpfen der beiden Figuren, die hier in ein so ernstes geistiges Verhältniss treten, geschehen ist. Dies durch Wölfles ausgezeichnete Lithografie bekannter gewordne Bild befindet sich in der neuen Pinakothek zu München. — E. F. de Block.

Brackelaer in Antwerpen. Als sein vorzüglichstes Stück ist das „Eheglück" anzusehen (bereits erwähnt im Art. Br.); andre gelungene Bilder sind: die junge bäuerliche Zeitungleserin (ein köstliches Stück trocknen Humors, trefflich in Anordnung, Gestaltung, Ausdruck, Farbe, und namentlich auch in Beleuchtung und Zurückweichung); die Frau, welche Kuchen unter Kinder austheilt (ein schönes, ganz in Ostade's und Metsü's Weise gemaltes Bild); der Geflügelmarkt etc. Hinsichtlich

der Farbe und des Vortrags sind auch Brackelaers Bänkelsänger, Wilddiebe etc. (auf der Münchner Ausst. 1848) gut zu nennen, welche Bilder aber kaum einen Schein von individueller Karakteristik und lebendiger Auffassung der Natur haben, sodass sie sich lediglich als Machwerke herausstellen, die nach einem angenommenen Schema ohne sonderliches Gefühl ausgearbeitet und nur mit unleugbarem Geschick vollendet sind. — Brice in Brüssel, bekannt durch seinen „Taschenspieler" etc. — G. Buschmann.

Cautaerts in Brüssel. Von ihm Kartenspieler, Musikanten, Schnupfer, trinkende Krieger, Esswaaren- und Wildprethändlerinnen, lauter Stücke, die sich nicht sowol in Ton und Beleuchtung als in hoher Sorgfalt der Ausführung den Antwerpener Arbeiten anreihen. — Daach. Von ihm ebenfalls Kartenspieler etc. — Eugen Deblock, ein ostadesirender Antwerpner, der mit eigenthümlichem Talente begabt ist.

Dyckmans in Antwerpen, der sich vom Handwerker zum Künstler emporgeschwungen und jetzt sogar Professor an der Antwerpener Akademie geworden ist, hat in seinem vielgerühmten „Gemüsemarkt" (im Haager Museum) ein Bild in der Art der alten holländischen Genremaler geliefert, welches ohne sonderlich geistigen Gehalt blos durch Wahrheit und zauberhafte Färbung sich geltendmacht. Eine Marktfrau vor ihrem mit allen Sorten von Gemüsen und Früchten beladnen Gestelle spricht eifrig mit einer immitten des Bildes stehenden Dame, welche mit einem zinnoberrothen Shawl und mächtigem Strohhute bekleidet und mit einer gewissen bürgerlich-modernen Schönheit begabt ist. Zu ihren Füssen kniet eine andre Schöne in hellem Seidenkleide, dem Beschauer den Rücken zukehrend, und handelt mit einer gleichfalls niedergekauerten Bäurin um Eier; neben ihr, an der Hand der rothen Dame, spielt ein hellblau gekleidetes Mädchen mit einem Hunde, der seinerseits seine Blicke auf einen grössern Hund richtet, der im Vorgrunde links vor einem mit allerhand todtem Geflügel und Wildpret beladenen Tische steht. Hinter diesem steht der Wildprethändler, der grinsenden Gesichts einen lebendigen Hahn einer vor ihm stehenden Matrone hinhält, die in einen schönen schwarzseidnen Ueberwurf gehüllt ist. Dahinter im zweiten Grunde sieht man eine Gruppe plaudernder Weiber, mehr rechts einen Bauer, der seinen mit einer Menge Gemüsekörben beladnen Esel herantreibt, einen Ausrufer u. s. w. Die ganze Gruppe ist von hellem Sonnenliche beschienen, das auch noch die Giebel der Häuserreihe links beleuchtet; über den Vorgrund fällt ein breiter Schlagschatten. An prosaischer Wirklichkeit, an Stillleben fehlt es in dem Bilde offenbar nicht. So geschickt nun aber Dykmans gewesen ist in Hervorbringung eines frappanten Sonneneffekts durch berechnetes Zusammenhalten der hellen und kontrastirenden Lokalfarben und des Lichtes, durch die kräftig blaue Färbung der Strasse, so hat er seinen Zweck doch nur halb erreicht, denn die hervorgebrachte Wirkung erinnert zu sehr an die Camera obscura. Nichts desto weniger sind die Töne glänzend und rein, die Gruppirung natürlich, die Stellung der Einzelfiguren meist einfach und ungezwungen, die Zeichnung, wenn auch nicht eben geistreich, doch meist richtig, und alles Beiwerk von sehr fleissiger Vollendung. Das Ganze bildet nach Waagens Urtheil eine ganz angenehme Dekoration, kann aber einen Vergleich mit den alten Holländern, z. B. mit dem berühmten Gemüsemarkte Metsü's im Pariser Museum oder auch mit dem Marktbilde des spätern Noël im Haager Museum, nicht aushalten. Indess auch ohne den naiven Humor und die bezaubernde Wahrheit jener Meister haben die hausbacknen und bürgerlichen hübschen Bilder Dykmans' ein sehr grosses Publikum.

J. J. Eeckhout aus Antwerpen. Von ihm „Rückkehr vom Fischfange", „Heimkehr von der Jagd" und andre Stücke solcher Art. — Fissette: Almosenbilder etc. — Josef Geernaert, den man auch Geirnaert geschrieben findet, geb. 1791 zu Enkloo im östlichen Flandern, gebildet in den Genter und Antwerpener Schulen, namhaft seit 1818, in welchem Jahre er mit dem „belgischen Offizier, der seiner Familie einen Waffengefährten, seinen Lebensretter, vorstellt" den ersten Preis zu Brüssel davontrug. 1820 gewann er den Genter Preis durch seinen „Harfenunterricht" [ein in Gegenwart ihrer Mutter und ihres Lehrers harfenirendes Mädchen], welches Bild in Bast's Annalen der Genter Ausstellung im Umriss mitgetheilt ist. 1827 pries man seinen „ungarischen Doktor." Von seinen spätern Bildern kennen wir die Schilderung „einer Kranken" durch H. W. Last's Steindruck (Haager K. V. Blatt für 1846). — J. van Gingelen. — J. van Haanen, Meister im Lichteffektgenre. Ein Hauptbild ist seine „Schlittenfahrt bei Mond- und Laternenschein", bekannt durch eine vom Pesther Kunstverein für 1845 veranstaltete Steinzeichnung. — Horgines, eine tüchtige Lebensbildmalerin grossen Styles. — A. Huning von Mecheln, ausgezeichnet in der Gattung der Familienscenen, wiewol er in eine zu grosse Gleichförmigkeit der Fysiognomien verfällt, auch nicht genug den Antheil aller Personen an

der Handlung bewirkt, wie z. B. in dem 1845 zu Brüssel ausgestellten Bilde der „Testamentsvorlesung.“ — J. Janssen in Antwerpen sucht sich mit Selbständigkeit in der Richtung des Teniers zu bewegen, verfällt aber dabei in krassen Naturalismus, wovon sein sonst gut gemaltes „Schifferfest“ ein unbehagliches Beispiel gibt.

Nicaise de Keyzer, Professor an der Kunstschule zu Antwerpen. Von ihm in der Samml. des Hrn. van der Schrick zu Löwen ein sehr brillantes Genrebildchen, darstellend eine junge Dame in weissem Atlaskleide, welche einem ältlichen, in schwarzen Sammet gekleideten, im Lehnsessel sitzenden Manne aus einem Buche vorliest. Das Bild wird freilich nicht durch den Gegenstand, sondern nur durch die glänzende Behandlung der verschiednen Stoffe, durch die vorzüglich schöne Beleuchtung und durch die kecke Pinselführung bedeutend.

Cornelis Kruseman, geb. 1797 zu Amsterdam, einer der ruhmreichsten Geschicht- und Lebensbildmaler Niederlands. Weitberühmt ist seine „betende Familie“ im Haager Museum (lithografirt durch F. B. Waanders); ferner werden mit Auszeichnung genannt: „der greise Bettler mit seiner Tochter“, die „Frascatinische Musikgesellschaft“ (ein Bauer mit zwei Frauen) etc. All' diese Bilder sind geistreich behandelt, edel gezeichnet und zart gemalt.

Hendrik Leys in Antwerpen, den man auch Lies und Lys geschrieben findet, ist ein sehr begabter Volksmaler, dessen Bilder sich auch durch feine glückliche Farbenharmonie auszeichnen, worin z. B. sein „Waffenschmied“ als ein Meisterwerk gelten kann. Mit Recht ist Leys wegen seiner Sonneneffekte berühmt, obschon ihm darin eine gelbliche Farbe zur Manier geworden ist. Wie trefflich er es versteht, die Stimmung zwischen Stoff und Form in Einheit zu setzen, bezeugt sein „alter Kriegsmann, der einen Jüngling nach dessen erster Waffenthat empfängt.“ Bescheidnes Erröthen des jungen Mannes, Entzücken der Frauen, Befriedigung und Hoffnung der Männer sind durchgefühlt ausgedrückt. Das heiter wechselnde lustige Marketenderleben im nächsten Vorgrunde ist so meisterhaft sicher und kräftig, als die in das Stadtthor einrückenden Kriegsschaaren künstlerisch zurückweichend gehalten sind. Wohlthuend ist es, in diesem Künstler ein Talent auf dem rechten Wege zu finden, das Herr seiner Mittel, glücklich in seiner Wahl der Stoffe, gemässigt im Vortrage, lebendig und belebend, harmonisch in Anwendung der verschiednen Kunstvermögen ist.

Linnig und Lion gehören ebenfalls Antwerpen an. Auf den Ausstellungen 1847 sah man von Beiden gelungene Bilder, von Erstem einen Schacherjuden, von Letztem eine Wirthshausscene. — F. J. Luckx aus Mecheln, ein sehr gewandter, aber in Paris verbildeter Maler.

J. B. Madou aus Brüssel, ein denkender Künstler voll Gemüths und Karakters, der in geistvoller Wahl und Behandlung seiner Gegenstände die Meisten seiner belgischen Kunstgenossen im Genrefach übertrifft. Seine frühern Bilder sind meist in Wasserfarben ausgeführt und stellen Soldatenscenen u. dergl. dar; erst in den letzten Jahren hat er sich dem gewohnten Aquarell entrissen und den Oelfarben zugewandt. In Allem, was er schildert, herrscht Schönsinn, Geist und Wahrheit. Auf der Stuttgarter Ausst. 1848 erfreuten seine „Reiter vor einem Wirthshause“ mit Landschaft von Le Roi. Reiter und Wirthschaftsleute sind mit Meisterschaft, namentlich die Köpfe mit dem Kunstfleisse eines Netscher gemalt; die landschaftliche Umgebung, die Architektur kann man im Vergleiche damit tüchtig, passend oder genügend nennen.

J. B. C. Maes von Gent, ein in der Farbentechnik, in der Magie des Helldunkels und seitens seines Talents für die Formenreize sehr gerühmter Meister, dessen Lebensbilder freilich geringstentheils auf niederländischem, grösstentheils (infolge seines langen römischen Aufenthalts) auf italischem Boden erwachsen sind. Seine frühste Genreleistung ist die 1819 zu Antwerpen mit Preis gekrönte „Kuhpockenimpfung.“ Im J. 1823 krönte die antwerpner Akademie seine aus Rom gesandten Stücke: die „Pifferari vor der Madonna“ und die lebensgrosse Darstellung einer schönen „Vignerola mit einem Alten.“ 1830 entstand die „Albanerin (Halbfigur), welche das Tuch von ihrem nackt auf einem Schafpelze liegenden Kinde aufhebt. Später sah man von Maes die fast lebensgross dargestellte, entzückend geschilderte „Römerin, welche mit ihrem Kinde in lampenbeleuchteter Kirche betet“, die nicht minder ausgezeichnete Schilderung der „Brüsseler Malerwerkstatt mit den Zöglingen“ etc. Europäischen Ruf hat ihm seine betende Römerin verschafft, die er gern wiederholt hat und die von Andern bis zum Ueberdruss nachgeahmt worden ist. Frischer und lebendiger als seine Betende mit dem Kinde sind zwei das Leben der italiänischen Landleute betreffende Bilder in der Thurn- und Taxis'schen Samml. zu Regensburg. Von seinen jüngern Pinselschöpfungen hat sich besonders das Lichteffektstück bemerklich gemacht, welches die „Beichte eines Mörders“ schildert. Dies auf den Ausstellungen

1845 erschienene Bild steht hinsichtlich der grellen Lichtwirkung auf jener gefährlichen äussersten Höhe, auf welcher die Abirrung in das nur durch Ueberbietung der Mittel Darstellbare nahe liegt. Bei dem Haschen nach der vollständigsten greifbaren Natürlichkeit muss die wahre Lebendigkeit der Darstellung verschwinden. Maes scheint den grossen Unterschied zwischen Kunstwahrheit und Naturwahrheit nicht zu fassen und geräth dadurch in eine falsche naturalistische Richtung, worin der Wachsbildner den Maler noch weit übertrifft, und wovor besonders jüngere Künstler nicht nachdrücklich genug gewarnt werden können.

Markelbach (Alexander) und Melzer in Antwerpen. Von Erstem eine ergreifende Schilderung in lebensgrossen Figuren: „der letzte Rath eines sterbenden Vaters“, ausgestellt 1849 auf Delvecchio's permanenter Kunstausstellung zu Leipzig; von Melzer dagegen kleinere Lebensbilder in der Weise der ältern Meister, z. B. eine anziehende „Spitzenklöpplerin“, welche man 1847 auf den Ausstellungen fand. — Moerenhout, ausgezeichnet durch ebenso geistreiche als zarte Behandlung seiner Volkstücke. — van Muyden in Rom, der Aquarellist, sehr geschätzt ob seiner feinen Naturauffassung.

F. J. Navez, Direktor der Brüsseler Kunstschule, glücklich im italiänischen Genre, wie seine Scenen in Caravaggio's Art, seine wandernden Musikanten und seine Spinnerinnen von Fundi beweisen. Letztes Bild, das 1845 die Brüsseler Ausst. zierte, ist bei grösserem Maasstabe mehr im Karakter eines historischen Gegenstandes gehalten.

P. P. J. Noel, geb. 1789 zu Maulsort bei Dinant, gest. 1822 in Brüssel, ein bedeutender Meister im lustigen Genre, originell in der Gegenstandswahl, anständig und zart im Ausdrucke, schön in der Färbung und fein in der Behandlung. Als sein Hauptstück gilt der im Antwerpner Museum befindliche „Amsterdamer Gemüsemarkt“, wo ein Bauer durch sein Fallen einen Obstkram in Verwirrung bringt, bei welcher Gelegenheit allerlei Komisches durch das Hinzueilen der Nachbarn entsteht. — A. de Noter zu Gent. — Wigand Josef Nuyen, geb. im Haag 1813, Genrelandschafter aus Schelfhouts Schule. — Plumot in Antwerpen. Von ihm die gelungene Schilderung eines „Antiquars“ auf den Ausstellungen 1847.

Pieter van Schendel in Amsterdam, berühmt im Lichteffektgenre. Seine Bilder veranschaulichen Scenen des niedern und höhern Volkslebens. Namentlich liebt er die Marktschilderung. In der neuen Pinakothek zu München befindet sich das ziemlich grosse Bild des „Amsterdamer Gemüsemarktes“, das 1845 auf den Ausstellungen geglänzt hatte und zu den vollendetsten Leistungen dieses Meisters gezählt wird. Aus einer frühern Periode des Malers datirt der „Fischmarkt bei Lampenlicht und Mondenschein“ in der Haager Gallerie, welches Bild freilich nicht so kräftig ist als seine spätern, die auch besser gezeichnet sind. In Schendels vielgepriesenen Stücken liegt allerdings ein gewisser Zauber, der aber mehr in dem künstlichen Lichte als in der tiefern Auffassung zu suchen ist. — Theodor Schaepkens, geb. zu Maestricht 1812. — Scheppers in Antwerpen, seit 1826 bekannt, wo er einen akademischen Preis davontrug.

Willem Hendrik Schmidt, Direktor der Kunstschule zu Delft, ein höchst ausgezeichneter Genremeister. Von ihm das Bild einer Dorfschule in der Samml. des Königs Ludwig v. Baiern. Auf der Markscheide von Genre und Historie steht die auf der Kölner Ausst. 1843 gesehene Schilderung des letzten Augenblicks eines Kloberobern. Die Auffassung dieses Gegenstands war schlicht naturgemäss, die Composition bei aller Genreartigkeit wohl gerundet, die dargestellten Personen und besonders die Köpfe voll Lebens und Karakters, das Ganze aber in energischen Farbentönen gehalten und von einer wohlthuend beruhigenden malerischen Wirkung. Das Bild hatte 5½ F. in Breite und Höhe. Ein nicht minder gediegnes Kunstwerk war die ungemein würdige und naturtreue Scene der Einsegnung einer Leiche (Figuren von Dreiviertellebensgrösse), womit der Delfter Meister die Kölner Ausst. 1845 beschickte. Die Auffassung der Kontraste war ausgezeichnet schön; die breite Malerei zeigte den vorzüglichen Praktiker und das Ganze den denkenden Künstler. — Von de Schmid in Mecheln war ein schönes Roccocobild: „die Heirath“ auf der Stuttgarter Ausst. 1848. — Cornelis Seghers zu Antwerpen, geb. um 1810. — Slangenburgh aus Leuwarden, seit 1812 durch Volkstücke bekannt. — Somers von Antwerpen, ein Hauptmeister im Lebensbildfache. Von ihm rühmt man besonders den „vorlesenden Dramatiker im Dachstübchen“, die „drei Zecher“ und den „sanften Verweis“, lauter Bilder von glücklicher Ausprägung des Gedankens und fleissigster Durchführung. — Felicité de Somme, Genremalerin zu Antwerpen, seit 1823 genannt. — Julius Storms, ein Brüsseler, geb. 1817, tüchtig in der Genrehistorie. — J. Tavenraat in Antwerpen, bekannt durch seine „Federviehhändlerin“ etc. — P. J. Til-

lemans, ein Antwerpener, der sich in seinen so lebendig als geistreich aufgefassten und äusserst fein behandelten Volkscenen als würdigen Nacheiferer der Brouwer und Teniers bewährt. Eins seiner gerühmtesten Stücke schildert „vlaemische Spieler“ (ausgestellt 1843).

Karl Venneman, ein in Ostade's und Teniers' Richtung schildernder Antwerpener, der eigenthümliches Talent offenbart und sich auch durch besonders zarte Farbenbehandlung auszeichnet. In seiner Schilderung zweier Trinker, die man auf deutschen Ausstellungen gesehn, war das spiessbürgerliche Element mit gutem Humor erfasst, und zugleich that sich dies Bild durch treffliche malerische Haltung hervor. — F. Verheyden aus Antwerpen, anziehend durch die Veredlung seiner ländlichen Gestalten. Seine Mädchen im Walde, die man auf der Brüsseler Ausstellung 1845 sah, waren ein lieblicher Kreis jugendlicher Erscheinungen. — W. J. Vertommen. — Fl. Willems aus Brüssel, der sich durch Schilderungen wie sein Schützenfest etc. einen Ehrenplatz unter den Genremeistern errungen hat.

Während die Genremalerei heute auf ihrem vlamingischen und holländischen Mutterboden im Allgemeinen nur Nachblüten treibt, welchen zwar nicht der Farbenglanz, oft aber der geistige Duft, die Würze der alten Genreblüte fehlt, feiert sie dermalen in Grossdeutschland ihren ersten eigentlichen Frühling und tritt hier mit einer Frische, Freiheit und Mannichfaltigkeit der Anschauungen und Farbenbildungen hervor, dass darin eine neue goldene Zeit für das Lebens- und Volksbild unverkennbar ist. So ist z. B. das gemüthliche Naturlebensbild, das ächte Genrelandschaftstück, welches der deutschen Kunst fast ausschliesslich angehört und in ihrer Schule einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat, als ein neuer lebensgrüner Zweig am alten Stamme der Malerei zu betrachten. Keine andre jüngere nationale Kunst ist sich so wie die deutsche der Aufgabe bewusst, das ganze äussere und innere Leben in seiner handgreiflichen Wahrheit sowol wie in seiner tiefgeschachteten Poesie zu begreifen und diese Elemente in ihren glücklichsten innigsten Momenten zu erfassen. Zur Erfüllung jener Aufgabe trägt der Künstler durch unbedingtes Hingeben seiner Individualität bei, und solcher Strebenden zählen wir unter unsern heutigen Künstlern genug, welche das eigentliche Moment der Kunst in ihrem individuellen Selbst gefunden haben und sich nicht von Schule und Manier gängeln, sondern durch Natur, Gefühl und Wahrheit leiten lassen. Die folgende alfabetarische Aufzählung der bessern und besten Genremalerkräfte Deutschlands im 19. Jahrh. muss freilich noch manchen Braven aufführen, welcher sich in geistlähmenden Schulgleisen bewegt, aber in seiner Nähe wird immer ein Braverer stehen, der nicht in der Schule sitzen geblieben ist, sondern als künstlerisches Genie seine individuelle Schwungkraft als deutsches Grundrecht geltend macht.

Adam (Albrecht) in München, geb. 1786 zu Nördlingen, ein Hauptmeister im Kriegsgenre, aber auch Meister in jedem andern Lebensstück, wo dem Ross eine Hauptrolle zukommt. Zu den Genre-Erzeugnissen Adams, der freilich vornehmlich von seinen höhern geschichtlichen Schlachtstücken den Weltruhm hat, gehören ein Theil seiner Scenen aus dem russ. Feldzuge 1813, darunter die „Episode aus der Schlacht an der Moskwa“, wo französische Kürassiere durch die Bresche eines Walles sprengen und die Infanterie im Sturmschritt folgt, ein interessantes Stück dramatischen Lebens von malerischer Wirkung; die Landschaft mit „ackernden Bauern“; der „Hufschmied“ und der „Fuhrmann“, zwei durch Franz Adam steingezeichnete Bilder; „Löwen mit ihrem Wärter“, vom Meister selbst auf Stein gebracht; die „Malerwerkstatt“, wo der Meister eben ein arabisches Ross abschildert, wobei seine Söhne Franz, Benno und Eugen mit zwei Griechen zugegensind; das „Jagdschloss, vor welchem Pferde und getödetes Wild sich befinden“, 1848 ausgestellt, in den Thieren vortrefflich, aber von etwas nüchterner Gesammtwirkung. — Adam (Benno), Sohn und Schüler Albrechts, bekannt durch Bilder wie die „Rückkehr vom Viehmarkte.“ — l'Allemand (Fritz) in Wien. Von ihm Schlachtstücke grösseren und kleineren Maasstabes, die zwischen Geschichte und Genre schwanken, doch mehr letztem angehören. Diesem noch jungen Künstler, der seinen Scenen Bewegung und Leben zu geben versteht, wird eine günstige Zukunft profezeit. Gelegenheit zu Kriegsgenrestudien bietet ihm die ernste Gegenwart genug. — Altmann (Karl) in München, geb. 1800 zu Feuchtwangen, namhaft durch seine Lebensbilder aus dem bairischen Hochlande. — Amerling (Friedrich), geb. zu Wien 1803, berühmt als Effektkolorist im Porträt, aber auch bedeutend im Genre. Die Belvederegallerie besitzt Amerlings „Fischerknaben“, der ruhend am Wasser sitzt und neben welchem die Angel und die Schuhe liegen, in deren einen er schon gefangene Fischchen gelegt hat. Einen „Zwiebelverkäufer“ von Amerling kennt man durch Göhhausens Lithografie und „die Verwaisten“ (beim Grafen Breuner in Wien) durch F. Herrs Stein-

druck. — Artaria (Matthias), ein in Düsseldorf gebildeter Mannheimer, Sohn des Karl Artaria, braver Genre- und namentlich Schlachtenmaler. Im J. 1847 sah man von ihm die „Verlesung eines Todesurtheils“, welcher Gefängnissscene nur ein mehr zusammengehaltnes Licht und eine gebrochnere Färbung, mehr Einheit der Stimmung zwischen Stoff und Form gewünscht ward. — Baumann (Julius), Schüler von Kolbe in Berlin, fruchtbar in allerlei Genre.

Baumann-Jerichau (Elise), Gattin des Bildhauers Adolf Jerichau zu Rom, eine Meisterin ersten Ranges in der Schilderung des italischen Volksfrauenlebens. Ihr von Haus aus männlich kühnes, nunmehr zur schönsten sichersten Meisterschaft gediehenes Streben erzielt die Gestaltung des einfachen Lebensbildes zum Ausdruck des episch Grossartigen, soweit dies noch völlig im Bereich der Naturwahrheit liegt. Ihre Genreleistungen tragen daher einen Karakter, der dem Historischen und Monumentalen nachsteht, aber eben noch auf der Markscheide des Wirklichen und Ideellen die Lebenswahrheit, wenn auch in potenzirter Weise, getreulich ausspricht. Ein Musterbeleg dafür ist das grosse Bild, worin Elise Baumann das Brunnenleben der Weiber im römischen Gebirge schildert. Mit dem sichern Blicke des Genius erfasste die Künstlerin während ihres Aufenthaltes in dem einsamen Ariccia das eigenthümlich Grossartige, poetisch Erhabene, welches dieser kulturverlassenen, vielfach verwahrlosten Menschenwelt dennoch einen so wunderbaren Zauber, eine so imponirende Majestät verleiht, dass wir uns zuweilen in dieser Einsamkeit verfallner Gebirgsstädte, in dieser Einfachheit der ärmlichsten Lebenszustände von dem Geiste homerischer Dichtung angeweht fühlen. Elisabeth Baumann ergriff den glücklichsten Moment dieses Gebirgsfrauenlebens und bildete was sie mit grossem Auge gesehen zu einem Idyll aus, das uns wahrhaft wie ein homerisches anmuthet. Der öffentliche Brunnen im Nest oder Städtchen ist das Rathhaus der römischen Gebirgsweiber, denn da das Brunnenwasser durch eine oder zwei Metallröhren nur sparsam in die untergehaltnen Gefässe sprudelt, so bildet sich leicht zu allen Tagzeiten hier eine Gesellschaft schöpfender, wartender, verweilender Frauen und Mädchen, die natürlich auch Alles, was in Liebe und Hass, in Freud und Leid ihre enge Welt bewegt, hier besprechen und verhandeln. Solch eine Scene bietet das Baumannsche Bild. Es zeigt uns auf hochliegendem Freiplatze, an der Rückseite eines verfallenden Gebäudes, den Brunnen mit seiner steinernen Einfassung. Rohe Steintreppen führen hinan zu ihm, eine steinerne Balustrade schliesst die Hintergrundseite des Platzes ein. Ueber diese hinaus verliert sich der Blick in die rothbraune Ferne der Campagna und bis zum blauen Meerstreifen abwärts am äussersten Rande des Horizontes. Nichts Architektonisches sonst, keine Vegetation hält unsre Aufmerksamkeit ab, sich völlig und ungetheilt den Gestalten zuzuwenden, welche diesen Platz beleben. Ein halberwachsenes Mädchen, dass sich soeben mit dem gefüllten Kruge in beiden Händen entfernt, hat einer Frau Platz gemacht, die hoch und stattlich, doch in bequemer Stellung, die linke Hand mit jener unnachahmlich stolzen Grazie der römischen Gebirglerinnen in die Seite gestemmt, mit der Rechten ihren Krug den herabfliessenden Wasserstralen unterhält. Aber ihr Gesicht ist von ihrem Geschäfte abwärts und zurückgewandt. Nieder und gleichsam in sich hinein blickend scheint sie eine, wenn auch nur halbe Aufmerksamkeit den Worten einer alten Matrone zu leihen, welche an der entgegengesetzten linken Seite, sitzend und augenscheinlich etwas Bedeutendes erzählend, den Abschluss der ganzen Gruppe des Gemäldes bildet. In der Mitte um das Steinbassin herum stehen drei Frauengestalten. Die Eine, die am Tiefsten Zurückstehende, hat den Kopf behaglich auf den Henkel ihres auf dem Steinrande vor ihr stehenden Kruges gelehnt und lauscht aufmerksam auf die Worte der Alten. Minder aufmerksam ist die Zweite, welche mit der Linken das gefüllte Gefäss auf dem Haupte festhält und ihrem nur mit einem Fetzenhemde bekleideten Buben aus einer Schale zu trinken gibt. Aber als die Krone von Allen, in der Pracht und antiken Schönheit ihrer Figur nur mit der zuerst genannten Wasserschöpferin vergleichbar, erscheint die Dritte dicht daneben, welche im Fortschreiten begriffen ist. In dunkelrothem Gewande, mit beiden Kraftarmen das antike Wassergefäss auf dem Haupte haltend, ist diese Frauengestalt ganz das lebendig gewordene Bild einer antiken Kanefore. Frei und stolz blickt sie unter den schöngeschwungenen Brauen des ausdruckvollen Angesichtes hinab auf die Alte zu ihren Füssen, welche von einer neuen kühnen That des in die Berge geflohenen und Räuber gewordnen Camillo gegen die ihm auflauernden Carabinieri erzählt. Denn dieser Gefürchtete ist der Stolzen Geliebter; der aber, um dessentwillen er entflohen, weil er ihm aus Eifersucht und Zorneswuth das Messer ein wenig zu tief in die Brust gestossen, war der Bräutigam der ihr genüber an der Brunnenröhe stehenden Giustina. Doch weder die erzählende Alte noch die zuhörenden beiden andern Frauen kennen diesen Zusammenhang und ermessen diesen

Eindruck der Erzählung. Nur die zur Seite der Alten sitzende junge Frau schaut voll Mitleid auf die zuerst gedachte in sich versunkne Gestalt, und schliesst so den Ring des Ganzen durch diesen Bezug der Theilnahme verbindend in sich zusammen. An der Erde liegen halbnackte Kinder schlafend, denn der heisse Sommernachmittag neigt sich zum Abend. Die Sonne sinkt durch leisen Dunst- und Glutnebel dem Meere zu, und ihr voller warmer Schein spielt ruhig verklärend auf den edelsten Menschenbildern dieses ächt antik gefühlten Idylls. Die Gestalten dieses Bildes, das uns die italische Volksnatur in der vegetativen Ruhe ihres patriarchalischen Daseins so energisch vor Augen stellt, überschreiten fast das Maas der Lebensgrösse, denn das Einfachste, so mit grossem Blicke geschaut, musste solcher Anschauung gemäss auch mit Grossheit ins Aeussere treten. Diese Weiblichkeiten sind so edelgross, dass sie an die Urpoesie der Welt erinnern, und doch stellt sich in ihnen zugleich die lebensvollste Wirklichkeit und Wahrheit einer noch mit uns existirenden Gegenwart und Volksthümlichkeit dar; sie sind im Geiste und in der Wahrheit Römerinnen, weil sie in und mit dem Geiste der Wahrheit aufgefasst sind, mit einem Geiste, welcher durchaus (wir reden nicht vom Kolorit) an Rubensische Auffassung erinnert. Vollendet sah man dies Gemälde bei der Meisterin zu Rom im J. 1845. Das jüngste uns bekannt gewordne Meisterwerk der Elise Baumann ist ihre „Kampanierin mit dem Kinde", welches Bild die Berliner Ausst. 1848 schmückte. Es ist sehr einfach in der Composition, aber wiederum gross im Gedanken und lebensgross in den Verhältnissen. Der tiefe Gehalt dieser überaus anziehenden Mutterscene ist zugleich mit der gediegensten technischen Kraft zur Erscheinung gekommen, sodass dies Gemälde den Vollendungsschritt der Kunstkraft unsrer malenden Heroine bezeichnet. Alles ist hier in freier, breiter, pastoser Weise gemalt, aufs Sicherste und Greifbarste belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, dass man das Ganze nur einem Spagnoletto, einem Murillo zur Seite stellen möchte. „Es gibt", so bemerkte beiläufig ein Berliner Kritiker (T. L. S.), „in der Behandlung kaum etwas Verschiedneres als dies Bild und die kleinen Kabinetstücke von Friedrich Meyerheim, und doch stimmt es mit ihnen in dem eigentlichen Gehalte und in der Wirkung wundersam überein."

de Baux (Raymond) in Berlin, fruchtbar im Kriegsgenre etc. — v. Bayer (August) in Karlsruhe, zur Münchener Schule zählend, namhaft im Klostergenre, d. h. in würdig staffirten Klosterinsichten. Solche Werke des berühmten Bautenmalers sind: „die im Klostergange botanisirenden Trinitarier" (in der Arthaberschen Gemäldesamml. zu Döbling bei Wien), „die Feierstunde im Kloster" (bekannt durch Tröndlins Lithografie) etc. — Becker (Jakob) der Wormser, ein aus Düsseldorf datirender Meister zu Frankfurt am Main, den man einen deutschen Klassiker im idyllischen Genre nennen kann und der besonders in anziehenden Darstellungen aus dem hessischen Landleben unerschöpflich ist. Wir erinnern nur an berühmte Stücke wie die „unterbrochene Aernte" (Westerwälder Schnitter vom Gewitter überrascht, bekannt durch Steifensands Stich), der „blitzerschlagene Hirt", die „freudige Heimkehr hessischer Schnitter und Schnitterinnen, denen die Kinder entgegenkommen" etc. Weiteres über diesen grossen Lyriker unter unsern Volksschilderern ist in den Artikeln *Becker* und *Düsseldorf* nachzulesen. — Bendix (L.) in Berlin, ein nicht geringes Talent für das durch Karl Hübner begründete tendenziöse Genre. Von ihm auf der Berliner Ausst. 1848 eine „Auspfändung." — Benzon (G.), eine Düsseldorfer Malerkraft im ernsten Genre und in der Genrehistorie. Mit schaudererregender Wahrheit stellte derselbe „das letzte Geständniss eines sterbenden Missethäters" dar. — Blanc (Louis), ein Schönmaler aus der Düsseldorfer Schule, namhaft im poetischen Genre. Bekannt sind seine „angelnden Mädchen" und seine holdselige „Kirchgängerin." — Boser in Düsseldorf. Von ihm Porträtgenrestücke wie das „Vogelschiessen der Düsseldorfer Künstler" beim Konsul Böcker in Düsseldorf, welches Bild durch Hanfstengelschen Steindruck bekannt ist. — Buchner (Georg), geb. 1815 zu Nürnberg, eins der schönsten und tüchtigsten Talente seiner Vaterstadt, gebildet in dasiger Kunstschule 1830—37 und dann unter Kaulbach 1838 bis 1841, den er nach Italien begleitete. Aus dem J. 1837 datirt seine „Maid aus der Kölner Gegend, welche das Gewicht einer Traube prüft" (beim Stecher K. Meyer in Nürnberg); dann erschien die „Italiänerin am Brunnen", welche nach Hannover kam und von Buchner mehrmals wiederholt werden musste; die „Italiänerin mit ihrem Kinde" (bei Hrn. Pedulius in Stuttgart); der „römische Hirtenbube" (beim hess. Minister du Thil) und die „italische Familie", welche vom Stuttgarter Kunstvereine erworben ward. Mit seinem jüngsten Stücke, dem 1848 ausgestellten „Waldfräulein", spielt er ins Märchengenre. — Burggraf in Berlin. — Bürkel (Heinrich) in München, bedeutender Genrelandschafter. Von ihm z. B. eine Tyroler Morgenlandschaft

mit ruhenden Maulthiertreibern, ein Tyroler Wirthshaus, eine Heimkehr von der Bärenjagd im bairischen Hochlande, ein Transport römischer Briganten von Sbirren begleitet etc.

Catel (Franz) von Berlin, seit langen Jahren in Rom heimisch, ebenso talentvoll als Genremaler wie als Landschafter. Von ihm die reizende Genrelandschaft: Blick auf Amalfi mit der rückkehrenden Prozession im Vorgrunde. Zwei kleinere Cateliana: eine „unterirdische Kapelle mit betenden Nonnen" und das „Innere einer Fischerhütte" befinden sich in der Thorwaldsenschen Sammlung zu Kopenhagen. — Cretius in Berlin. Von ihm die „Siesta" (das durch Lange's Steinzeichnung bekannte Gemälde beim Berl. Bankier Hirschfeld), die „auswandernde Griechenfamilie" etc. — Daege in Berlin, aus der Schule Wilhelm Wach's. Von ihm die Schilderung einer Mutter, eines wohlthätigen Mönchs etc., ersteres Bild beim Grafen Athanas Raczynski, letzteres bei der Fürstin von Liegnitz, jenes durch den Stich von Teichel, dieses durch die Steinzeichnung von Oldermann bekannt.

Danhauser (Josef), geb. 1805 zu Wien und gest. daselbst 1845, ein Hauptmeister im Karaktergenre, der Ruhm und Stolz der Wiener Genrekunst, über den bereits unser biogr. Art. gehandelt hat. Mit Danhauserschen Bildern ist besonders gesegnet die Arthabersche Samml. zu Oberdöbling bei Wien. — Dielmann (Friedr. Jakob) in Sachsenhausen bei Frankfurt, einer der ächtesten und fruchtbarsten Genrelandschafter, der gleich Jakob Becker seine Motive dem schönen Oberhessen entnimmt, wo ihn besonders der kräftige lebensfrohe Menschenschlag der auch trachtlich sehr malerischen Schwalmthaler anzieht. Vergl. die weitern Mittheilungen über den heitergemüthlichen Sachsenhäuser Meister in B. III. S. 293 f. — Disteli (Martin), geb. 1802 und gest. 1844 in Solothurn, zeitbedeutend im politisch-satirischen Schweizergenre, das er in Zeichnungen zu seinem berühmten Bilderkalender kultivirt hat.

Dräger von Koblenz (gest. 1833 in Rom), einer der grössten Koloristen unsers Jahrhunderts, Historienmaler und zugleich Meister im höhern Genre. Berühmt ist sein Mädchen mit der Laute, das 1830 zu Rom vollendete Bild, dessen auch Erwin Speckter in Briefen aus jener Zeit gedenkt. Die Lautistin erscheint als sitzende Halbfigur in dunkelrothseidnem Kleide und wird beinahe ganz von hinten geschaut; ihr Kopf jedoch ist so umgewandt, dass man zwei Drittel vom Profile sieht. Sie scheint ihre Laute zu stimmen und darnach zu horchen. Der ganze Hintergrund ist eine Landschaft, in der ein Orangenbaum ihr zunächst steht. Die Auffassung in Kopf und Ausdruck ist ein klein wenig hässlich, aber auch nur darin, sonst sind alle Formen, vorzüglich Nacken und Hals, wie das Haar und auch die Landschaft grossartig, schön und graziös gezeichnet, und das Kolorit ist ein ächt Tizianisches. Dabei ist nichts ängstlich hervorgesucht, sondern Alles edel, frei und gross behandelt, keck und breit gemalt. (Einen guten Stich nach diesem Bilde liess der Leipziger Kunstverein als Vereinsblatt für 1842 erscheinen.) — Dyk (Hermann) in München, Humorist.

Ebers (Emil) in Breslau, aus der Düsseldorfer Schule, gibt uns Bilder des Seelebens, die durch ihre gehaltene Energie ihren Eindruck nicht verfehlen. Auf den Ausstellungen zu Köln und Düsseldorf 1844 war anziehend sein „Rettungsfloss", welches Bild lebendig und überzeugend die Freude einer Schiffsmannschaft schildert, welche auf offnem Meere dem Untergange preisgegeben von ihrem aus Trümmern zusammengeflickten Flosse aus ein Schiff in der Ferne erblickt. Auf der Ausst. zu Berlin 1848 begegnete man drei Stücken dieses Seemalers. Das grössere vergegenwärtigte die „Emeute auf einer Brigg." Dies ist eine Darstellung voll rüstigen sprechenden Lebens, den trefflichsten Kapiteln in den Erzählungen eines Cooper vergleichbar. Fehlt es dem Bilde in Etwas an künstlerischer Totalität, so entschädigt es uns dafür durch die anschauliche Bestimmtheit, womit der Gegenstand vorgetragen ist, und durch die glückliche Wahl des Momentes, der als Gipfelpunkt des bedrohlichen Ereignisses zugleich das Vorher und Nachher klar überschauen lässt. Die beiden andern mitausgestellten Bilder, „hohe" und „stille See", waren Gegenstücke; in dem einen sieht man den alten Schiffer mit seinem Sohn in der Barke, die Sturzwellen mit sicherer Kraft durchschneidend; in dem andern die Schifferin mit den spielenden Kindern am Ufer. Von Ebers' frühern Leistungen vermeldet die ihn betreffende Stelle im Art. *Düsseldorf.* — Eckert (H. A.) in München. Von ihm Bilder wie der „Kampf mit Wilddieben" und der „Jäger auf der Hühnerjagd", welche durch Steinzeichnungen bekannt sind. — Elb in Dresden, geschätzt in Kabinetstücken, welche „Winzermädchen" vorführen. — Ellenrieder (Maria) in Konstanz, Meisterin im frommen Kindergenre. — Elsholz (Ludwig) in Berlin, bedeutend und beliebt in kriegerischen, bürgerlichen und ländlichen Scenen, vornehmlich fruchtbar im Kriegsgenre. — Embde in Kassel, namhaft im hessischen Mädchen- und Kinder-Idyll. Seine Bilder

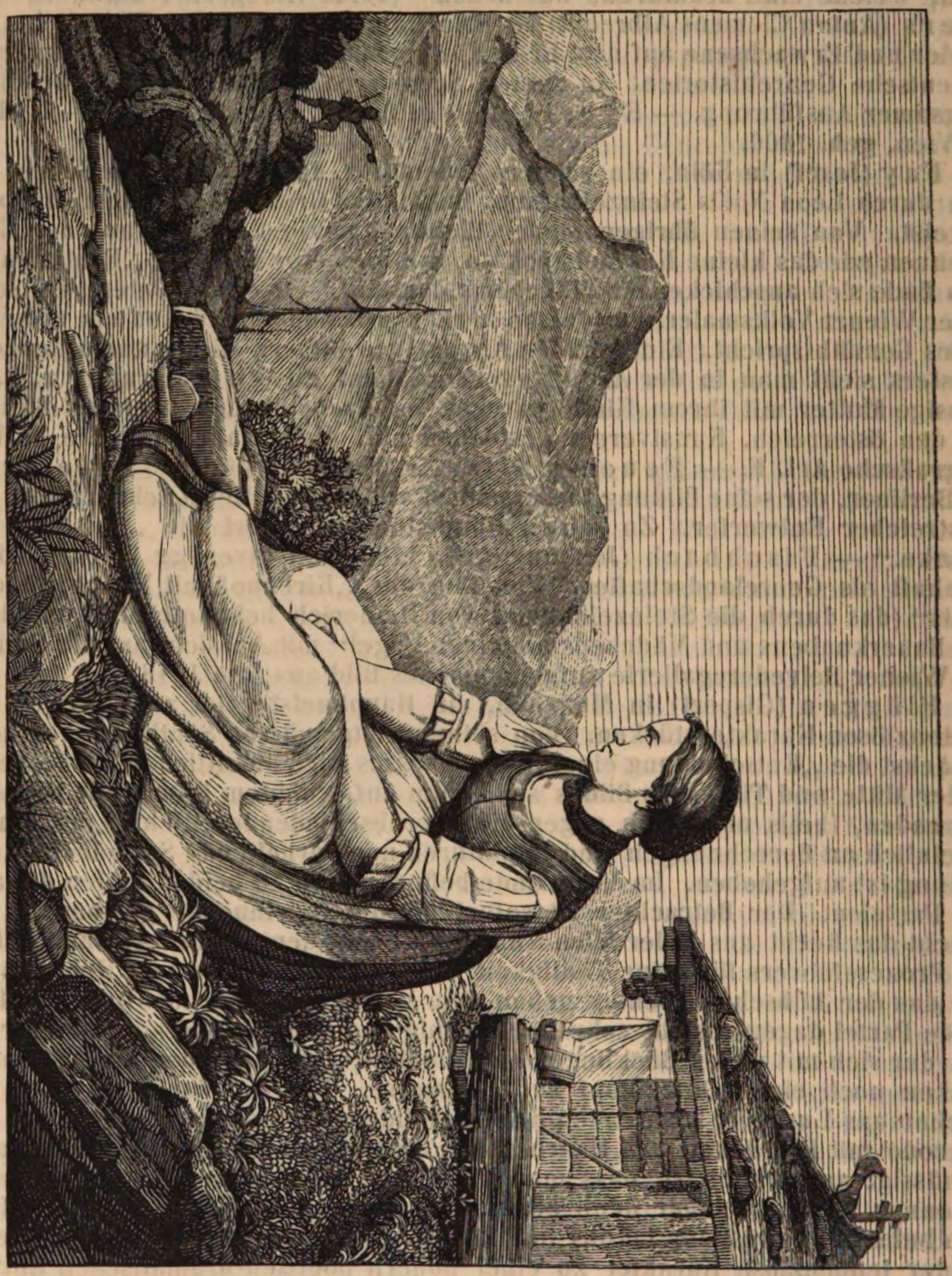
sprechen stets durch unbefangene Naturauffassung, durch weiche Zeichnung und lichte Färbung an, wenn sie auch nicht immer sehr bedeutend sind. Näheres über den Meister besagt der biogr. Art. — Engel in München, bekannt durch Bilder aus dem oberhessischen Volksleben. — Engelhart (Andreas) in Nürnberg, geb. 1801, gebildet unter Haller v. Hallerstein, vornehmlich bekannt durch seine in Oel ausgeführten netten ergetzlichen Randbildchen zu den Nürnbergereien des Volksdichters Grübel. Dieselben entstanden um 1843 und sind im Landauerbrüderhause zu sehen. — Enhuber in München, ein namhaftes Talent, von dem man z. B. die treffliche Schilderung einer „Kriegerfamilie" hat. — Esperstädt in Berlin. Von ihm zwei Stücke in der Samml. des Königs von Preussen: „die Beichte" und „bairische Mädchen, welche eine Brautkrone aussuchen" (beide lithografirt durch K. Wildt). — Evers (Anton Clemens Albrecht) in München, geb. 1802 bei Hildesheim. Von ihm Kinder und Erwachsene auf dem Eise, Fischerfamilien, Spielende, Kirchgänger, auch altdeutsche Genrehistorien. In seinen Scenen paart sich grosse Lebendigkeit mit sorgsamer Ausführung. — Eybel (Adolf) in Berlin, geb. das. 1808. — Eybl (Franz) in Wien, geb. 1806.

Fay (Josef) in Köln, ein schönes Talent für das romantische Genre, wie z. B. sein durch Léon Noëls Steinzeichnung bekanntes Gretchen vor dem Madonnenbilde beweist. Von seinen übrigen immer tüchtig gemalten Bildern aus der Genresfäre zeichnen wir das kleine Kabinetstück an, welches eine italische „Fontänengrotte mit zum Bade sich anschickenden Mädchen" darstellt. — Fendi (Peter), ein sehr gediegener Wiener Volksmaler, aus dessen herzansprechenden Stücken ein wahrhaft kindliches Gemüth spricht. Eine schöne Anzahl von Bildern dieses anmuthenden Genremeisters sieht man in der Arthaberschen Samml. zu Wien, darunter z. B. die arme fleissige Mutter mit ihrem Kinderpärchen im Dachstübchen, welches Bild Benedetti für den österreich. Kunstverein gestochen hat. Ueber alles Weitere berichtet der biografische Art. F. — Feuer-Müller, s. Melchior Müller. — Fielgraf (Karl), ein Berliner, der seine Bildung in Düsseldorf vollendete. Er ist Schönmaler, aber auch geistreicher Entwerfer. Zu seinen Hauptstücken gehört die „geistlich getröstete Kranke." — Fischbach (Johann), geb. 1797 zu Gravenegg in Niederösterreich, namhaft als Genrelandschafter. Von ihm der „Kirchhof mit Mönch, Mädchen und Greis" (das durch die Steinzeichnung von Heinerich bekannte Bild) und der „Streit des Bauerknabens und Mädchens um einen Vogel" mit Aussicht auf die Donau (ein in die Wiener Belvederegallerie aufgenommenes Bild aus dem J. 1830).

Flüggen (Gispert) in München, ein Hauptmeister im zeitgeistigen Genre, in tendenziösen Karakterstücken. Von seinen zeitgemässen Schilderungen nennen wir zunächst die „Entscheidung eines Civilprozesses nach öffentlichem Rechtsverfahren." In der Mitte und Tiefe des Bildes sieht man auf erhöhtem Raume die theils sich entfernenden, theils noch sich gegenseitig verabschiedenden Richter und einige wahrscheinlich an Berechnungen und Kopiaturen noch arbeitende Schreiber; kurz — die Sitzung ist aufgehoben. Im Vorgrunde befinden sich zu beiden Seiten die abgeurteilten Parteien. Der Betrachter ist sofort für die Gewinnende gewonnen, denn hier spricht das Recht aus jeder Miene und man dankt dem jungen Anwalte mit der Frau des Prozessführers für seine Thätigkeit, seinen Verstand und sein Herz, und wünscht ihm das der hübschen Tochter neben dem Vater, wenn es noch frei ist. Die verlierende Partei dagegen sieht sehr hochmüthig und übelwollend aus, und ihr Sachwalter, der sich mit vielen Bücklingen entschuldigt, erhält zu den ihn treffenden Zornblicken noch einen Dummkopf zur Dreingabe. Das Kostüm ist, wie es bei einem solchen ans Lustspiel streifenden Karakterbilde am Passendsten sein mag, das bunte Roccoco mit Perrücken und Haarbeuteln, was indess bei der gewinnenden Partei so gemässigt angewandt ist, dass man auf dieser Seite schon die nachfolgende Zeit zu erkennen meint, welcher denn ohnehin der Sieg geworden ist. (Das Bild befindet sich beim Fabrikbesitzer Jakobs in Potsdam.) In einem andern Zeitstücke Flüggens ist der tendenziöse Karakter zu einer höhern poetisch-dramatischen Entwickelung gesteigert. Wir meinen die Schilderung der „erbschleichenden Jesuiten", wovon der Art. über den Künstler bereits hinreichende Kunde gegeben hat. Dies Bild verdiente die allgemeine Aufmerksamkeit durch das Geistreiche der Composition, liess jedoch eine andre Durchführung wünschen. Der Berliner Kritik z. B. wollte es nicht ganz gefallen, dass, während Eugène Sue in seinem ewigen Juden doch nur einen Pater Rodin gezeichnet und daneben zugleich sehr abweichende Ideale jesuitischer Meisterschaft aufgestellt hat, in Flüggens Gemälde drei Rodins nebeneinander erscheinen, die nur durch geringe Modifikationen verschieden sind. Uebrigens vermisste man die eigentliche malerische Durchbildung, die man allenfalls in den Nebendingen gelten liess, während man in den Hauptsachen, in den Personen und zumal in der Karna-

tion, mehr das trockene Farbenmaterial als lebende Erscheinungen in Luft und Licht vor sich sah.

Foltz (Filipp) in München, aus Bingen am Rhein gebürtig, ein Maikind des Jahres 1805, ausgezeichneter romantischer Genrelandschafter. Ueber ihn hat bereits der biogr. Art. näher berichtet. Von seinen vielen Poesie athmenden Naturbildern folgt hier eins in holzschnittlicher Wiedergebung, nämlich das bairische Alpenidyll im Besitze des Grafen Balivigini zu München, welches eine vor ihrer Hütte ruhende und vom heimkehrenden Geliebten von fernem Felsen aus begrüsste Sennin schildert. Nachträglich ist hier ein Foltzisches Bild, das der Künstlerartikel übergangen hat, in Erwähnung zu bringen: dies ist die „junge, neben einer Kirchthür eingeschlafene



Die Sennerin.
(Nach einem Gemälde von Foltz.)

Blinde", welche in der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen gesehen wird. — Freudenberg in München, ein Talent für das niedere Genre. Von ihm eine sehr gelungene Schilderung „rauchender Knaben", ausgestellt 1848. — Fried (Heinrich Jakob) von Landau, Meister im romantischen und italischen Genre. Vergl. den Künstlerartikel. — Dr. Friedrich (Eduard) von Hannover, ein von der Medicin zur Kunst Uebergegangner, welcher sich in der Düsseldorfer Schule zum geschickten Genreminiaturisten ausbildete. Unter seinen fleissigen zierlichen Bildchen machen sich bemerklich „der Hahnenkampf", „der letzte Heller", „der Landmann, welcher Sonntags den Aehrensegen seiner Felder prüft", und „die Fortschaffung französischer Kriegsgefangener (ein von Husaren etc. begleiteter Trupp von meist Verwundeten,

der beim Haltmachen im Dorfe von den mitleidigen Bauern erfrischt wird). — Fues von Tübingen, gest. 1836 als Professor an der Nürnberger Kunstschule, tüchtig im romantischen und niedern Genre. — Fürstenberg (Solly) von Berlin, ein Düsseldorfer, bekannt durch seine „Wahrsagerin." — Gauermann (Jakob und Friedrich), Vater und Sohn, erster allbekannt als Begründer der österreichischen Gebirglerstücke, vornehmlich der steirischen Aelplerscenen; letzter berühmt im Jagdgenre, wo freilich das Edelwild, und in ländlichen Stücken, wo das Nutzvieh oft noch glänzender ist als die immer auch meisterhafte Menschenschilderung. Vergl. übrigens die betr. Kunstartikel. — Geiger (Peter J. N.), namhafter Genrehistorienzeichner. — Gensler (Jakob und Martin), die Hamburger Gebrüder, deren nordalbingische Lebensbilder von anziehender Naivetät sind. — Georgi (Friedrich Traugott), geb. 1780 in der sächsichen Bergstadt Schwarzenberg, ein kräftiger Schilderer des wirklichen Lebens, der die Köpfe sehr zu karakterisiren weiss. — Geselschap (Eduard), geb. 1812 zu Wesel, gewandt in naiven Darstellungen, Kindergruppen etc., auch im Lichteffektgenre. — Geyer in Augsburg, bedeutsam im Karaktergenre. Ein berühmtes Gemälde ist sein „ärztliches Consilium" (steingezeichnet durch J. Wölffle), welches als eine Perle heutiger Lebensmalerei in der Privatgallerie des Königs von Baiern glänzt. Ausgezeichnet ist auch sein „Kindtaufschmaus", den Franz Hanfstängl für den Münchner Kunstverein steingezeichnet hat (Blatt pro 1846). Ein früheres Bild: „die Menagerie", im Besitze des Dr. Müller zu Leipzig, kennt man durch die Steinzeichnung von H. Kohler (Augsb. K.-V.-Blatt). — Gonne, ein bedeutender Dresdner Genremeister. — Götzloff von Dresden, geb. 1803, einer der fleissigsten und trefflichsten Meister auf dem immer dankbaren Gebiete der italischen Genrelandschaft. Er befindet sich seit 1823 in Italien. Die grösste Anzahl seiner Bilder datirt aus Neapel, wo er seit länger denn zwanzig Jahren lebt und als liebenswürdiger Gastfreund sein Haus zum Sammelpunkt aller Fremden, besonders deutscher Landsleute, gemacht hat. — Grashoff (Otto) von Köln, sehr namhaft durch seine „russischen Pilger" etc. — Greven (Anton) in Düsseldorf, bekannt durch romantische Genrestücke. — Grothaus (H.): Abendgebet der Schnitter. — Grothe (Kristian) von Tempelhof, Schüler Kolbe's in Berlin. Von ihm „spielende Kinder" etc. — Grund (J.) von Wien, Hofmaler zu Karlsruhe, der mit feinem zarten Pinsel zwar vornehmlich im Bildniss, aber daneben auch im Genre glänzt. In der Gall. zu Gotha sieht man seinen „kleinen Savoyarden", den das Galleriewerk von Clauder steingezeichnet bringt. — Grünler (Eduard). — Hantzsch (Kristian) in Dresden, fruchtbar im Kindergenre, das er mit niederländischer Sorgfalt bearbeitet. 1834 rühmte man seine sächsische Bauernstube, wo die bebrillte Grossmutter sich mit dem Enkelchen beschäftigt und dessen ersten Zahn entdeckt. Später sah man von ihm die „Dorfschule" und das durch Zöllner und Grünewald steingezeichnete Bild: „Jugend hat keine Tugend." — Hartmann (Matthias Kristof, 1791—1839), ein bei Fues gebildeter Nürnberger, der im niedern Genre, namentlich in „Judenscenen", sehr heimisch war. In der Samml. des Hrn. Hanff zu Nürnberg sieht man das Aquarellstück aus dem J. 1830: wie Fischelguschel seiner Kala ein Ständchen auf der Mundharmonika bringt und vom Vater Mosche belauscht wird. Aus dem J. 1827 datirt sein betender Veitel Itzig im Sterbehemde. Diese Aquarellzeichnung befindet sich nebst andern Hartmannschen (einer im Predigtbuch lesenden Bauernfrau, einer vor ihrer Milchsuppe betenden Bäurin und einem mit Bleisoldaten spielenden Kinde aus den J. 1826 und 27) bei Hrn. Hertel in Nürnberg.

Hasenclever (Peter), ein Hauptmeister unter den Düsseldorfer Lebensmalern, den wir bereits im Art. *Düsseldorf* besprochen haben. Seine absonderlichen Karakterbilder schildern das wohlhäbige rheinische Bürgerthum beim Zeitunglesen, beim Schachspiel und gar zu gern beim süssen Weine. Die jüngste seiner Variationen des Thema's: „Sie sind voll süssen Weines" (1848) stellt das Innere eines Weinkellers dar. Eine reiche Gesellschaft von ältern und jüngern Männern, sehr würdige Herren, ehrbare Geschäftsleute und lockere Luftici durcheinander, hat zwischen den Stückfässern Platz genommen und ist, ein Jeder auf seine Manier, mit der Prüfung irgend eines sonderlichen Gewächses beschäftigt. Das Licht des Küfners erhellt diese trauliche Runde, während einerseits die Treppe herab, auf der Einer mit sehr unsichern Schritten emporwankt, andrerseits durch das Kellerfenster, unter dem Zwei um das ernste Studium der Uebrigen unbekümmert Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Taglichtes einfällt. Das Bild hat durchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichtwirkungen, eine interessante und vortrefflich durchgeführte malerische Haltung. „Wir sehen", schreibt der fein urtheilende T. L. S. in Berlin, „dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, aber — wir halten es bei allen Vorzügen des Bildes doch nicht lange aus. All dies Gesich-

terschneiden, rechts und links und vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Es ist ein eigen Ding mit dem Humor in der Kunst; ich glaube, er bedarf einer sehr gehaltvollen Unterlage.“ — Heicke in Wien, Genrelandschafter aus Friedr. Gauermanns Schule. — Heideck, gen. *Heidegger*, bairischer General, geb. 1788 zu Saaralben in Lothringen. Lebendiger Schilderer erlebter kriegerischer und ländlicher Scenen in Deutschland, Spanien, Italien und Griechenland, zugleich treuer Auffasser des Landschaftlichen und Klimatischen, wie des Nationaltypischen in Gestalten und Trachten. Der Bankier Eichthal besitzt von ihm „die nach einem Streifzuge in die Ruine eines alten Schlosses heimgekehrte Guerilla“, der Herzog v. Leuchtenberg einen „Angriff französischer Kürassiere“, der Konsul Wagner in Berlin die „Karawane bei den Tempelruinen von Korinth“, welche Bilder durch Steinzeichnungen von Fr. Hohe bekannt sind. Heideck selbst lithografirte für Kohlers Münchner Album eine „Soldatenscene auf dem Marsche.“ — Heidenreich in Berlin. — Heine (Wilhelm) von Bremen, namhaft durch ein Karakterstück: „die Zuchthäusler in der Kirche.“ Vergl. den Art. *Düsseldorf*, Bd. III. S. 300. — Heinrich (Filipp) in München. Von ihm „die drei spielenden Kinder“, welche K. Heindel steingezeichnet hat. — E. Heinzmann, bekannt durch Münchner Marktscenen. — Hellwig, ein Preusse, der sich durch ein „musikalisches Trio“ Aufmerksamkeit errang. — Henning (Adolf) zu Berlin, bekannt durch kostümliches und porträtliches Genre. Von ihm z. B. ein „griechischer Geistlicher, der mit einem Chorknaben sich zur Messe begibt“; ein „armenischer Priester im Moment des Weihwassernehmens“; ein „italisches Mädchen bei der Toilette“ und „betende Frauen mit ihren Kindern“ (in der Samml. des Königs v. Preussen).

Hess (Peter, Heinrich und Karl) in München. Heinrich Hess, der seine Berühmtheit auf dem Historienfelde hat, ist hier nur einiger Bilder wegen anzuführen, die sich als Genrehistorien ausweisen und Schilderungen religiösen Lebens zu nennen sind. Hieher gehören seine bewegte „Synagoge“ (in der Thorwaldsenschen Samml.), die „Judenbekehrung in Rom“ (steingezeichnet durch Guise) und die „römischen Pilger“ (bekannt durch Hanfstängl's Lithografie, Münchner K.-V.-Blatt). Diesem seinem frommschaffenden Bruder steht Peter Hess als entschiedner Profaner genüber, der als Stern erster Grösse in Spiegelbildern der frischesten Wirklichkeit und vornehmlich des Lebens auf dem Kriegsfusse glänzt. Bereits hat Meister Peter bald drei Jahrzehnte hindurch seine Höhe behauptet in jedem Betracht, welcher in der Künstlergeschichte so seltene Fall wol sattsam beweist, dass die Kraft seines Talents eine urgesunde ist. Seine Scenenmalerei zieht ihre Hauptnahrung zunächst aus den Kämpfen der Napoleonischen Zeit. Baiern und Tyroler, Franzosen, Oesterreicher und Russen sind die Völkerschaften, die unser viel in der Welt gewesener Meister nach den Erlebnissen und Erinnerungen seiner Jugend in Scene bringt. Herrlichen Stoff hat ihm sodann der hellenische Freiheitskampf und Griechenlands staatliche Wiedergeburt geboten. Wie Russland zur Zeit des tragischen Feldzuges der Franzosen, so ist Hellas zur Zeit seiner Verjüngung das ergiebigste Feld unsers Kriegsgenremeisters. Die Formate seiner Bilder gehen vom Bescheidenen bis zum Ausserordentlichen und er zeigt sich in Gedanken und Ausführung wie im Kleinen so auch im Grossen gross. Unter seinen Vorzügen steht obenan die Gabe, die eigenthümlichen nationalen Züge mit einer Schärfe aufzufassen und mit einer Sicherheit und Wahrheit wiederzugeben, wie von den Neuern Keiner, und zwar so, dass die volksthümlichen Züge nicht etwa die individuellen verdecken, sondern wirklich erst eine scheinbar unerschöpfliche Fülle von Individualitäten zur Entwicklung bringen. Ein zweiter Vorzug besteht in der ausserordentlichen Wirkung, welche Peter Hess selbst mit ganz kleinen Figuren hervorbringt; so wahr ist seine Darstellung, so empfunden jede Bewegung, so lebendig der Ausdruck in Allem, dass uns an den sinnlichen Maasstab nichts erinnert und wir vor der Wirklichkeit stehen. Endlich steht diesem Meister zu alledem eine Technik zu Gebote, welche die schwierigsten Aufgaben mit Leichtigkeit und Anmuth löst, und während ein feines Gefühl über Licht, Stärke, Durchsichtigkeit und Flüssigkeit der Farben und freie breite Formengebung gebietet, dient ein bewundernswürdig scharfes Auge und eine sichere feste Hand der genauesten Ausführung bis in die kleinsten Theile. Aufs Glänzendste zeigten sich all diese Vorzüge wiederum in kleinen Scenen aus Russland, womit der Meister die jüngste Münchener Ausstellung (1848) bedachte. Der Jüngste der berühmten Gebrüder, Karl Hess, hat sich mit Vorliebe dem landschaftlichen Genre gewidmet, das er mit tiefgemüthlichem Sinne bearbeitet. Er ist ein edler Darsteller des friedlichen Naturlebens; die Mehrzahl seiner Bilder sind Hirtenstücke aus dem bairischen Hochlande, ächte Bergidyllen, wo Menschen, Vieh und Natur in den glücklichsten Beziehungen stehen. Indess hat sich

Karl Hess auch weiter verstiegen, z. B. zur Schilderung orientalischer Volkszustände. — Hess (Hieronymus) der Basler, geb. 1799, zeigt in Aquarellen sein entschiednes Talent für das gemüthliche und burleske Genre. — Heubel (Alexander) von Riga, der unter Wilh. Schadow sich gebildet und neben der Historie auch Genre bearbeitet hat.

Hildebrandt (Eduard) der Berliner, ein ausgezeichneter Meister in Naturlebensbildern. In seiner karakteristischen Auffassung des Landschaftlichen zum Leben bekundet er sich als ächtesten Genrelandschafter, bei dem nicht die Landschaft nur des Genre halber oder das Genre nur der Landschaft wegen da ist, sondern bei welchem eins das andre ergänzt und beide eins in eins sind. Ed. Hildebrandt ergeht sich gern in ruhiger Landschaft oder am Seestrande, um glückliche fröhliche Menschen zu treffen, und diese Gemüthlichkeit seiner Gruppen ist es eben, die seinen Bildern eine plastische Ruhe, eine wirklich harmonische Pause verleiht, welche den Geist zu stillem Sinnen treibt, ihn beruhigt und beglückt. Aus diesem Grunde verweilt man länger vor den Bildern dieses Künstlers, man fühlt sich gehalten und weiss das Warum erst dann, wenn man die Stimmung beobachtet und prüft, die dieselben in uns hervorriefen. Die Originalität der Hildebrandtschen Bilder ist eine indirekte. Auf den ersten Blick scheint es, als hätten wir dies und jenes auch schon früher gesehn. Und so ist es auch. Der Reiz der Bilder liegt in der Naturtreue, in Dem was wir Alle kennen. Holländische Dörfer, bäurisches Leben, Dorfkinder, Pferde, dabei alte Landleute im Friesrock die Pfeife schmauchend, dies sind die einfachen Naturmotive, während Winter und Schneewetter, Abendröthe oder ein lächelnder Tag die Gruppe landschaftlich umgibt. Dann sehen wir uns ans Meergestade versetzt: See, Wind und Wetter wehen und drohen, währen Schiffe und Takelwerk, Fang und Fischgeräthe, Schiffer in Blousen und Fischersleute, ächte Naturmenschen, das zusammenstimmende Genre in den Naturmoment bringen, wodurch nun wiederum keine neu scheinende Scene, aber ein durch Selbstverständlichkeit anheimelndes Stück gewohnten Naturlebens unserm Auge entgegentritt. Im J. 1844 segelte H. nach Brasilien, von wo er nach siebenmonatlichem Aufenthalte sechs Mappen voll Oel- und Aquarellskizzen nach Newyork und von da nach London gebracht hat. Weitere Mitth. s. im Künstlerartikel. — Hildebrandt (Theodor) der Stettiner, der zu Düsseldorfs Ruhme lebt, hat sich nicht nur im Porträt- und romantischen Geschichtsfache, sondern auch in verschiednem Genre vortrefflich gezeigt. Besonders ist es das Kinderstück, worin man ihn als einen der grössten Meister betrachtet. Wir erinnern an seine betenden Chorknaben, an das Knäbchen des Kriegers, an das Enkelchen, welchem die Grossmutter Märlein erzählt, an die Kinder im Kahne und an das sehr heitere, im Lichteffekt originell durchgeführte Bild der Kristbescheerung, wo die Kinder des Momentes gewärtig sind, da die Glasthür, wodurch sie den leuchtenden Kristbaum im anstossenden Zimmer erblicken, aufgehen soll. Vergl. übrigens den Art. *Düsseldorf*, S. 272 f. — Holbein (Eduard) in Berlin, aus der Schule von Begas, ein gediegener Genreromantiker. — Holthausen in Düsseldorf, bekannt durch seinen Raucher, den Loeillot de Mars steingezeichnet hat. — Hopfgarten (August, der Berliner aus Wach's Schule, und Bodo, der Breslauer aus der Schule des düsseldorfischen Hildebrandt), Genreromantiker. — Hornung, Geschicht- und Genremaler zu Genf, in dessen Bildern reizende Färbung und ächt niederländisches Helldunkel herrscht. Man hat von ihm murilloisirende Stücke wie die schmausenden „Savoyarden", „Schulbuben" u. dergl. Vielfach besprochen ward ein kleines Genregemälde Hornungs, das in den J. 1847 und 48 auf den Ausstellungen in Genf und Lyon zu sehen war. Es ist ein „wohlthätiger lustiger Schuster", dessen Corpus so gross und stark ist, dass er in seiner Bude unmöglich aufstehen könnte, ohne mit dem Kopfe das Dach zu durchbrechen. Dass der Künstler dies fürchten lässt, ist eben der feinere Humor des Stücks. — Hosemann (Theodor) in Berlin, allbekannt als gewandter Illustrator, auch geschätzter Maler im niedern und komischen Genrebereiche. Von seinen immer einen angenehmen Zimmerschmuck abgebenden Bildern nennen wir nur „die drei Musikanten", welches Stück er selbst durch Stahlstich vervielfältigt hat (Berl. K.-V.-Blatt), und das Aquarell: „der alte Harfenspieler im Harzgebirge." Die Fruchtbarkeit seiner von witzberlinischem Geiste geleiteten Hand bekundet sich in den männiglich beliebten Holzschnittzeichnungen für Zeitliteratur, sowie in seinen radirten und steingezeichneten Genrebildern, wo überall jene volksblütige Ader hervortritt, die ihn zum trefflichsten Bildermann der preussischen „Intelljenz" und der „jrossbärtigen Dagesschriftstellerei" macht. — Hoyoll (Peter) von Breslau, in Düsseldorf gebildet, bekannt durch galante und tendenziöse Stücke, wie die drei Küsse, die Braut vor der Trauung, die Erstürmung eines Bäckerladens. Letztes Bild, 1848 ausgestellt, ist frei und tüchtig behandelt und mahnt durch seinen wehthuenden Stoff an das Berliner Missverständniss.

Hübner (Karl) aus Königsberg in Preussen, einer der gesundesten Düsseldorfer, bedeutend in heitern Scenen und berühmt im sogen. Tendenzgenre, das er im letzten Jahrzehnt vor der dritten französischen und ersten deutschen Revolution begründet und mit glänzender Malerkraft zur Geltung gebracht hat. Aus seiner ersten Düsseldorfer Zeit datiren komische Stücke wie „der zerbrochene Krug", wo der Grimm des Alten und die Angst des Jungen sich unvergleichlich ausdrücken, und 1844 erschien noch „der neue Lehrbursch", das heitere Karakterbild eines Bauers, der seinen Sohn zu einem Hufschmied in die Lehre bringt. Allbekannt sind seine Tendenzgemälde: die Schilderung empörender Ausübung des feudalen „Jagdrechts" (in der Arthaberschen Gall. zu Wien, steingezeichnet durch K. Wildt), das ausdrucksvolle ergreifende Bild der „schlesischen Weber" vom J. 1844 (ebendaselbst, auch von dems. Steinzeichner vervielfältigt), über welche vormärzliche Druckscene im Art. *Düsseldorf* ausführlich berichtet worden, und die 1848, im Durchbruchsjahre aller Tendenzen, ausgestellte „Auspfändung." Letztes Stück, ein grosses Gemälde von unheimlicher Wirkung, zeigt uns das Innre des Hauses einer armen Familie, aus deren Gesichtern aufs Deutlichste zu lesen ist, dass sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit gerathen ist. Schergen der Gerechtigkeit durchwühlen die Winkel des Hauses, um den Armen die letzten Habseligkeiten abzupfänden; der Chef dieser Vollstrecker des gesetzlichen Buchstabens ist ein meisterhaftes Musterbild eiskalten mefistofelischen Hohnes. Das Bild ist durchweg gediegen und mit schlagender Lebendigkeit gemalt, aber grade je meisterhafter hier ein herzpressender Stoff vom Pinsel vorgetragen ist, um so entsetzlicher wirkt er. Dieser Schilderung fehlt, was einer solchen Scene zum weiterwirkenden Kunstwerk noththut, das Versöhnende, die höhere Gerechtigkeit. Des Künstlers Absicht war es freilich, in seinem Bilde die Abgründe des Elends unmittelbar darzulegen, um damit aufs Nachdrücklichste zur Abhilfe aufzufordern. Ein Werk aber, das die jammervollste Zerrissenheit menschlichen Daseins mit geflissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Conflikte zum Gegenstande hat, wirkt auf den Betrachter nicht erkräftigend und erhebend, nur bedrückend und schreckend. Sehr richtig bemerkt ein Berliner Beurtheiler dieses Bildes: „Dazu (zur Abhilfe des Elends aufzufordern) genügt ein einfaches, aus dem Herzen gesprochnes Wort; dazu (dem Elende abzuhelfen) gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur grössern Gesammtwirkung zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thörig wär' es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen. Wir sind hier bei dem äussersten Extreme des Realismus in der Kunst angelangt und sehen, dass er in solcher Anwendung auf dem schönsten Wege ist, ausserkünstlerischen Zwecken ebenso gehorsam zu dienen, wie es die conventionelle Symbolik in ihrer Weise gethan." — Hummel (Eugen) in Wien, namhaft durch sein Salonstück: „die Braut wider Willen."

Jacobi (Otto Reinhold) von Königsberg, ein achtbarer Genrelandschafter unter den Düsseldorfern. — Jakob (Isaak) von Berlin, ebenfalls in Düsseldorf gebildet, ein erfreuliches Talent im Mädchen- und Kindergenre. — Jakobs (Emil) von Gotha, Sohn des berühmten Hellenisten Friedrich Jakobs, geb. 1800, gebildet in München und Rom, ein edler Meister im historisch gefassten griechischen und morgenländischen Genre, der sich besonders auf graziöse Wiedergebung des weiblichen Körpers und auf schöne Behandlung des männlichen Jugendkörpers versteht. Wir erinnern an sein „Griechenmädchen mit der Zither" (lebensgrosse Halbgestalt von grosser Zartheit und Schönheit), an seine „Odaliske" in verschiednen Situationen (einmal als Märchenerzählerin ihres Sultans, das durch K. Fischer und durch Hanfstängl steingezeichnete Gemälde im Königsberger Museum, dann als vom Sultan überraschte Geliebte, das durch Clauder steingezeichnete Bild), an seine neugriechischen Scenen etc. Sein malerisches Wahrzeichen ist ein rothschimmernder Ton. — Jordan (Rudolf) von Potsdam, einer der gesundesten Düsseldorfer, allbekannt durch seine Helgoländer Scenen: der „Heirathsantrag" (beim Konsul Wagener in Berlin), das „Lootsenexamen" (beim Bankier Hellborn ebenda) und das „Sturmläuten." In letztem reich componirten, nur in der Farbe etwas unklaren Bilde erscheinen vorn die Dünen und ein Damm mit Hütten, an der Seite und im Hintergrunde das Meer mit einem rauchenden Schiffe; der Himmel ist rabenfinster und die Sturmglocke wird geläutet; da stürzen verschiedene Menschengruppen aus den Häusern: eine Mutter nimmt rührenden Abschied von ihrem Knaben, der vom Vater mit zur Hülfleistung fortgezogen wird; dort begleitet ein rüstiges Mädchen den Geliebten; hier eilt ein Mann fort, und seine junge Gattin mit dem Säugling auf dem Arme schaut ihm voll Sorge und Angst nach; zuletzt noch ein eilfertiger Mann, der mit dem Binden seiner Schuhe zu Hause nicht fertig geworden ist und nun im Laufe das Versäumte nachzuholen strebt.

Ein kühner Vorwurf, die Eile in einem Bilde zu versinnlichen, aber der scharfsinnige Künstler hat ihn zu lösen gewusst. Noch heute fährt Jordan fort in seiner gewohnten tüchtigen Weise Scenen des Schifferlebens an der Nordseeküste zu bringen. Dieser rüstige Künstler, dem nichts ferner liegt als moderne Sentimentalität, wirkt stets erfreulich. Unter der Anzahl Jordanscher Bilder, welche die Berliner Ausst. 1848 brachte, waren besonders anziehend zwei kleinere Stücke. Das eine schildert „stumme Liebe" und stellt ein junges Paar vor, das in der Küche oder beim Kamine einander genübersitzt und vor lauter nachdrücklicher Verlegenheit das Wort zur gegenseitigen Erklärung gar nicht finden kann. Das andre schildert „Vaterfreuden" und führt uns in die Wohnstube eines Schifferhauses. Bei beiden Bildern ist, was man ihnen nicht zum kleinsten Verdienst anrechnet, das gemüthlich Beschränkte der Wohnungen sammt allem Zubehöre vortrefflich durchgeführt und in gediegner malerischer Haltung zu einer ächt künstlerischen Wirkung gesteigert.

Kaltenmoser in München, ein Hauptmeister in der Volkschilderung, der es besonders auf die Schwarzwälder abgesehen hat. Seine Scenen zeichnen sich durch ungemein sorgfältige Ausführung der hie und da fast zu plastischen Gestalten und Beigaben aus. Seine „Schwarzwälder Bauernstube", die 1848 zur Ausstellung gekommen, fesselt durch die Innigkeit, mit welcher der Künstler sich in seinen Gegenstand versenkt, durch die Liebenswürdigkeit seiner Menschen und die Anspruchlosigkeit, mit der sie handelnd auftreten; doch wird hier der Genuss am Bilde durch den äussersten Fleiss der Ausführung fast gefährdet. Ein früheres Bild Kaltenmosers, das J. Bauer steingezeichnet hat, schildert den „Tanz beim Scheibenschiessen." — Kaselowsky von Potsdam, unter Wilh. Hensel in Berlin gebildet, bekannt durch Genrestücke aus der romantischen Sfäre. — Kaufmann (Hermann) von Hamburg, geb. 1808, gebildet in München 1827—32, ein trefflicher Maler karakteristischer Scenen lebendigsten Volkslebens. — Kersting: Kindergenre. — Kirchhoff: Kriegsgenre u. a. G. — Kirchmair (Josef): Jagdgenre. — Kirner (Johann Baptist) von Furtwangen in Baden, geb. 1806, ein Münchener Hauptmeister in allerlei Volkstücken. Von ihm der „Schweizergrenadier, der von der Julirevolution erzählt" (das durch Bodmer steingezeichnete Bild beim Grossherzog von Baden), die „spielenden Kinder römischer Hirten" (das bei Fr. Hohe befindliche und vom Besitzer lithografirte Bild), die „ländliche Musik" (steingezeichnet von Straucher), der „schwäbische Nachtwächter" (steingezeichnet von Dressely), der von den Tyrolern durch eine Puppe geäffte Wirth (steingez. v. Bodmer) etc. 1847 erschien seine „Kartenschlägerin", ein mit klassischem Ernst durchgeführtes Gemälde. Die Darstellung versetzt uns zwar in den Moment peinlicher Spannung, weil die ganze geistige Wirkung des Bildes an die Lage der Karten gebunden ist, ohne Aussicht auf irgend eine ernste oder heitere Macht, die der abergläubischen Posse ein Ende macht; aber man vergisst dies gern und erfreut sich dafür an der unbefangenen Schilderung wirklicher Zustände und Menschen, an der Liebe, womit das Werk durchgeführt ist in Zeichnung, Färbung und Haltung, und an dem Schönheitsinne, der aus der ganzen Anordnung spricht. — Klein (Joh. Adam), ein namhafter Nürnberger, geb. 1792, seit 1839 in München lebend, zählt zu unsern besten Genrelandschaftern, ist uns aber ungleich lieber in seinen allbekannten vortrefflichen Radirungen, als in seinen zwar oft sehr naturwahren, aber oft auch alles malerischen Tones entbehrenden Gemälden. Er zieht Alles in seinen Bereich was „ländlich sittlich" ist und bearbeitet auch soldatisches Genre. Wir haben von ihm vorzügliche Hirten- und Fuhrmannsstücke, Kosackenbivouaks, ungarische Bauern und Pfannenflicker, österreichische Kohlenbrenner und Feldschmieden, slowakische und wallachische Scenerien, oberbairische Jahrmärkte und Kirmsen, sowie italiänische Volksbilder. In alledem herrscht ein niederländischer Sinn, wobei dem Realismus alle Rechnung getragen wird. — Kleine (Isidor), der Lauchstädter in Berlin, bekannt durch gefällig componirte und geistreich behandelte Stücke wie die „Sylvesternacht" (beim Fräulein v. Waldenburg in Berlin), die „Taubenpost" (beim König von Preussen), die „Zigeunerin" etc. — Knauth (Heinrich), geb. 1804 zu Dresden, gebildet in Frankfurt a. M. und in München; man nennt von ihm den die Wittwe mit ihrem Kinderpaar tröstenden Cisterzienser. — Knebel (Leopold) in Berlin, aus Ternite's Schule. — Knorre (Julius) aus Königsberg, geb. 1812, unter Wach in Berlin gebildet, dann in Düsseldorf; von ihm eine Schilderung der Königsberger Jugend (in einem Bassin badende und sich lustig machende Kinder), ein gefallner Husar neben seinem hingestreckten Pferde, und andre Stücke. — Kolbe (Karl Wilh.), geb. 1781, der Veteran unter den Berliner Meistern, allbekannt durch seine romantischen Genrestücke (bürgerliche Idyllen, Nobeljagden, Kämpfe etc.); zu seinen Hauptleistungen auf diesem Felde zählt sein 1834 vollendetes, reich componirtes und äusserst sorgfältig behandeltes Gemälde,

welches ein „mittelalterliches Weinfest“ schildert. Auch hat er Mancherlei im einfachen Genre geliefert; wir erinnern in diesem Bezuge nur an seine „Böttcherwerkstatt“, welche durch Heine steingezeichnet ward. — Korneck (Albert), ein Schüler von Kloeber in Berlin, fruchtbar im Kostümgenre (Edelknaben, betende Kinder etc.).

Krafft (Joh. Aug.) in Rom, geb. 1798 zu Altona. Sein Hauptbild, das er selbst durch eine kleine hübsche Radirung (in Waiblingers Taschenbuche aus Italien und Griechenland) bekannt gemacht hat, ist der „römische Karneval“ in Thorwaldsens Gall. Die Hauptgruppe besteht aus einem wahrhaft klassischen Kleeblatte von römischen Tagedieben, welche, jeder nach seiner Neigung, sich in neue Kostüme geworfen haben. Der Eine, mit stattlichem Wanste, hat eine Art Hofkleid angezogen und ist in Escarpins; die Fiedel, auf der er spielt (ein Stock, an welchem ein Faden über eine Blase gespannt ist), steht vielleicht einer Amati nach, aber seiner wichtigen Miene, seinen Posaunenengelwangen und seinem grossartig zurückgeworfnen Haupte nach zu schliessen, ist er mindestens ein Paganini oder Ole Bull. Vor ihm tanzen seine beiden Genossen; dem Juifgesichte des Einen, der anstatt Quasten und Schnallen — Orangen angeheftet hat, wie der Spielmann Selleriebündel, würde man nicht einen Bajocco anvertrauen; der Andre ist in ein reizendes Mädel verwandelt und scheint besonders eitel auf seine *belle jambe*, hat aber bei seiner raschen Verjungfräulichung den störenden Backenbart übersehen und die Qual des Schnürleibes nicht für nöthig befunden. — Krafft (Peter), geb. zu Hanau 1780, der berühmte Wiener Meister, der die Schlachten bei Aspern und Leipzig gemalt, aber auch gemüthliches Kriegsgenre bearbeitet hat. Letzter Sfäre gehören z. B. die beiden grossen Stücke in der Staatsgall. zu Wien an, wovon das erste, 1813 gemalte, in acht Figuren den „Abschied des österreichischen Landwehrmanns von seiner Familie“, und das zweite aus dem J. 1820 in ebensovielen Figuren die „Rückkehr des Landwehrmanns nach dem Befreiungskriege“ schildert. Jedes dieser Zwillingsstücke hat 9 F. Höhe bei 11 F. 4 Z. Breite. — Kramer (Hermann), gebildet in Berlin und Paris. Von ihm „Schmuggler“, ein „Landmädchen am Quell“ etc. — Krammer (Franz), geb. zu Wien 1797, gest. das. 1834. Von ihm romantische Genrestücke wie die „altdeutschen Gemsjäger auf einer Alpenhöhe“ (1829 gemalt, aufgestellt in der Saatsgall. zu Wien).

Kretschmer (Hermann) aus Anklam, zu Düsseldorf gebildet und dort dem romantischen Genre ergeben, nun aber (nach seiner Reise in den Orient) zu Berlin in der Darstellung morgenländischer Scenen thätig. Von ihm sah man z. B. auf den Ausstellungen zu Köln und Düsseldorf 1844 die „Rückkehr der Pilgerkarawane von Mekka nach Kairo“, womit er uns ein durchaus heiteres, glänzendes und interessantes Gemälde von den Sitten und Trachten des Morgenlandes vor Augen stellte. 1848 erwarb von ihm der Verein der preuss. Kunstfreunde „das Innere eines arabischen Kaffeehauses“, welches Bild durch Verloosung an Hrn. v. Gräwe auf Gieraltowitz gekommen ist. Diese und andre Kretschmersche Darstellungen des orientalischen Volkslebens, welche auf der Berl. Ausst. 48 durch die Frische der Anschauung ansprachen, würden noch höhern Werth haben, wenn sie mit mehr künstlerischem Ernste behandelt wären.

Kreul in Nürnberg, geb. 1804 in Ansbach, gebildet in München, ein vortrefflicher Meister in volksthümlichen Bildern, die er ebenso klar und wahr zeichnet als gediegen malt. Drei seiner besten Stücke, der Schäfer als Arzt, das Bäckermädchen und das Kirschenmädchen, sind durch Nürnberger Kunstvereinsblätter bekannt. — Krigar zu Düsseldorf, geb. 1806 in Berlin und gebildet unter Wilh. Wach, namhaft durch Stücke aus der romanesken und volksdichterischen Sfäre, wie die „Wahrsagerin“ (Scene aus dem dreissigjährigen Kriege, bei Hrn. Benda in Berlin, steingez. von E. Krafft) und das „Aschenbrödel“ (beim Prinzen Wilh. v. Preussen, steingez. von Wildt und Devrient). — Krüger (Franz) in Berlin, ein Dessauer, geb. 1797, berühmt im Jagd- und Militärgenre. — Küchler von Dresden, Schüler Vogels von Vogelstein, ausgebildet in Rom. Von ihm ein ansprechendes Grüppchen „Bauerkinder aus den römischen Umgebungen“ in der Thorwaldsenschen Sammlung.

Lange (Julius), Genrelandschafter in München. Von ihm brachte die dasige Ausstellung 1848 eine mit grosser Meisterschaft ausgeführte „Walddorfgegend mit einer Bauernkirmess.“ In diesem Gemälde streiten zwei Gattungen der Kunst um den Vorrang, denn Lange ist gleich vortrefflich in der einen und andern. Ein so starker Wettkampf zwischen Genre und Landschaft, wie er in diesem Bilde stattfindet, stört uns freilich den ruhigen Genuss des Ganzen. Wollen wir uns in die schönen Baumgruppen vertiefen, so ziehen uns die mit vielem Geist und Humor gedachten Menschengruppen wieder ab; sehen wir aber diesen näher ins Auge, so bemerken wir daneben die Schönheit der Stämme und Gründe, und dass wir es eigentlich mit einem Landschafter zu thun haben. Sagt man nun, in der Wirklichkeit sei es ja ebenso, so

muss erwidert werden: doch nicht ganz, — denn entweder fesselt uns die Kirmess, dann sind wir so mittendrin, dass uns die Bäume über den Kopf wachsen, oder es interessirt das Ganze, dann treten wir soweit zurück, dass die Figuren zur Staffage werden.

Lavos (Josef), geb. 1807 zu Wien. Ein gutes Genrestück dieses auch in andern Sfären thätigen Meisters ist die Schilderung „zechender Kroaten", welche der Wiener Kunstverein 1847 angekauft hat. — Lessing (Karl Friedrich), der grosse Geschichtmeister und Landschafter, hier als Schöpfer der deutschromantisch elegischen Genrelandschaft anzuführen.

Lindau (Dietrich Wilhelm), der verrömerte Dresdener, geb. 1799, allbekannt durch seine italischen Volksbilder, welche zwar keine höhern Ansprüche machen, aber äusserst heiter und gefällig und ebenso natürlich und wahr sind. Ein höchst ansprechendes Gemälde dieses Künstlers ist z. B. seine „Neapler Strandscene." Eine Segelbarke ist aufs Trockne gezogen; auf ihr sitzt vorn ein junger Blondin mit blitzendem Auge und lebhafter Gebärde, eine Stanza vortragend oder eine Geschichte improvisirend, während sein Gefährte, halbgebückt und die braune Seemannskutte über Kopf gezogen, ihn auf der Mandoline begleitet. Ein Dritter, ein mit nichts Anderm als den leinenen Hosen bekleideter junger Bursch, der ein Amulet um den Hals und einen Pfeifenstummel im Munde hat, steht an die Barke gelehnt. Eine gauze Sippe von Weiblichkeiten hört der Improvisation zu. Zwei sehr hübsche Mädchen — sie sind nur zu hübsch und weiss für Neapolitanerinnen — stehen ganz vorn, haben einander umschlungen und halten in der Hand das Tamburin, wahrscheinlich ruhend vom Tanze. Sie scheinen die Hauptpersonen zu sein, zu denen der Vortragende sich wendet. Ein junges Weib sitzt mit ihrem Säuglinge dicht vor der Barke; eine Andre ist mit dem Rocken beschäftigt; eine Dritte, auch noch mit jugendlichen Zügen, hält einen kleinen Knaben, der mit einem Burattino spielt, und eine Vierte daneben hat ihren Fuss auf einen Block gestellt und hört aufmerksam zu, indem sie das Kinn auf die Hand stützt. Eine Fünfte trägt einen Wasserkrug auf dem Haupte. Vor ihr sitzt ein etwas älterer Mann, Fischer oder Lazzarone, in blosen Hosen auf dem Boden; vor diesem von der Sonne Braungebrannten aber wälzt sich ein Knabe im Sande, ein ächtes Muster des Dolce far niente, dem dabei so wohlist gleichwie fünfhundert Säuen; er hält eine Orange, deren er schon einige verzehrt zu haben scheint. Im Hintergrunde sieht man das Meer und Strandwohnungen, seitwärts eine Osterie, aus der man eine Schüssel mit dampfenden Maccaroni und Andres herbeiträgt. — In Thorwaldsens Gall. (jetzt in Kopenhagen) trifft man Lindau's Comitiva von Landleuten, welche zu Fuss und auf Somari den Monte Mario herabsteigen, von wo man Rom so schön im Profil erblickt, und den „Saltarello", den ein junger Bursch und ein schlankes Landmädchen in einer belebten Osterie tanzen. In der Samml. des Königs von Sachsen findet man Lindau's „römische Jäger bei einem Wirthshause" (das durch Zöllner und Gille lithografirte Bild). Die Schilderung eines „Tabuletkrämers" kennt man durch Hanfstängelsche Steinzeichnung, den „herumreitenden Zahncharlatan im Städtchen", das „römische Oktoberfest" und die „römischen Pilger am Bache" durch L. Richtersche Radirungen.

Lotze aus Freiberg im sächs. Erzgebirge, als Thierlandschafter zu München blühend, hier anzuführen wegen seiner sauber gemalten Alpenhirtenstücke. Tyroler Hirtenmädchen mit ihrer Heerde etc. — Löwenstein in Berlin. Des Grossvaters Unterricht, Gemälde bei der Familie Chotek in Prag, steingez. v. Schall. — Maas (Gottfried), ein Berliner, der im 4. Decennium unsers Jahrh. mit Bildern aus Italien hervortrat. Man nennt von ihm „Neapler Mädchen", eine „Fischerfamilie bei Nettuno" und den „hausirenden Bilderhändler." — Maassen (Theodor), ein Aachner, der den tüchtigen Kräften Düsseldorfs zuzählt.

Magnus (Eduard) in Berlin. Von diesem glänzenden Porträtisten hat man auch wahre Nobelstücke der Genremalerei, wie den „Abschied" und die „Heimkehr des Piraten", den „Greis der seinen Enkel segnet", die „mit Blumen spielenden Kinder" etc. Letztes Bild (ein Rundstück) ist durch E. Mandel ausgezeichnet gestochen worden, als Vereinsblatt der preuss. Kunstfreunde für 1843. Die Rückkehr des Piraten (beim Konsul Wagener in Berlin) kennt man durch die Steinzeichnung von H. Eichens. — Marr in München, aus Hamburg gebürtig, beliebt durch seine heitern Lebensstücke: Karretenfahrt, unglückselige Schlittenpartie, Rückkehr vom Viehmarkte (steingez. durch Wölffle), Heuwagen im Sturme, Bauer, dem sein Pferd durchgeht, Wirthshausscene im bairischen Gebirge etc. — Martersteig in Weimar, Schüler von Sohn in Düsseldorf, trefflich im gemüthlichen, besonders familiären Genre, sowie in der Genrehistorie.

von Mayr (Heinrich), namhaft durch seine „Genrebilder aus dem Oriente",

welche als malerisches Reisewerk mit Text von Dr. Sebastian Fischer jüngst zu Stuttgart erschienen sind (im Verlage von Ebner und Seubert). Dies Blätterwerk in Folio ist äusserst schätzenswerth ob seines Reichthums an den mannichfaltigsten Scenen morgenländischen Lebens. Da wird uns ein Blick in ein Frauenbad vergönnt, da sehen wir Verlobungsfeierlichkeiten, den Zug einer Hochzeit, das lustige Spiel des Dscherid-Werfens, die verwegene nächtliche Hyänenjagd, die barbarische Rekrutenaushebung, den kommandirten Tanz der Sklaven auf offener Nilbarke; auch werden wir in Irrenanstalten und Pestspitäler eingeführt und sehen den gefesselten Missethäter auf seinem Wege zur Hinrichtung; ferner interessirt Mehemed Ali's Infanterie und Kavallerie, indem sie uns den immer mehr sich geltend machenden Einfluss europäischer Bildungsweise verräth. Sämmtliche Darstellungen geben reichliche Unterhaltung und Belehrung; zugleich sind sehr instruktiv die beigegebnen überaus reichhaltigen Detailblätter mit in Umriss gezeichneten Utensilien (Gefässen, Schmukgeräthen, Lampen, Leuchtern, Tabakspfeifen, Beuteln etc. etc.), die uns karakterische Kunde von den äussern Bedürfnissen des Orientalen und von der Art und Weise ihrer Befriedigung geben. Diese Blätter dürften namentlich auch der Künstlerwelt als Studien für das weite Bereich des orientalischen Kostüms besonders wichtig sein. — Meister (Simon) zu Köln, geb. in Koblenz 1803, ausgebildet unter Horace Vernet, einer unsrer genialsten Künstler im dramatischen Genre, der mit kleinen Staffeleibildern begonnen, aber dann meist ins Kolossalische gearbeitet hat. Man nennt seine „Löwenjagd" auf der Kölner Börse, seine „Scenen aus der napoleonischen Zeit" und „aus dem griechischen Freiheitskampfe." — Mende (Karl Adolf) in München, geb. zu Leipzig 1807, ausgezeichnet im lyrischen und epischen Genre, sowie in der Humoreske. Von ihm die vor ihrer Alpenhütte sitzende sonntägig geschmückte Sennin, welche im buntillustrirten Gebetbuche liest; das im Bettchen betende Kind; der Kristmorgen (lithografirt durch Bergmann); die Vorbereitung zur Kirmess im Kloster; der zeitunglesende Schuster, der seinen Lehrlingen die politischen Hiobsposten mittheilt; die drei Bauern, welche von einem Dache aus die Schlacht bei Leipzig beobachten; die Vertheidigung eines Schwazer Hauses durch Tyroler (lithografirt von Wölffle) etc. etc. — Menzel (Adolf) zu Berlin, ein Meister im Karaktergenre und in der Genrehistorie, den man freilich mehr als Zeichner denn als Maler kennt. Die Berliner Ausst. 1846 brachte von ihm ein grösseres Genrebild, das nicht nur sein in zahlreichen Illustrationen bewährtes Compositionstalent, sondern auch sein technisches Vermögen in Betreff der künstlerischen Ausführung auf sehr entschiedne und beachtenswerthe Weise darlegte.

Meyer (Ernst) von Altona, ein Hauptmeister in heitern italischen Volksscenen, seit 1833 in Rom blühend. Trotz den zunehmenden Jahren offenbart er noch heute in seinen Schöpfungen eine so frische Heiterkeit und Laune, dass er darin „unverwüstlich" heissen darf. Seine vorwaltende Neigung zur Aneignung des Volkswitzes und der Schönheit des Volkes tritt noch besonders lebendig hervor in zwei Bildern, welche er 1847 in seinem sommerlichen Bergasyle zu Olevano entworfen und ausgeführt hat. Das Eine versetzt uns in das Innre einer Bauernhütte, worin der Beichtvater, ein wohlgenährter Kapuziner, in mannigfach beziehungsreichen Verhältnissen zu der ihn umgebenden ländlichen Familie dargestellt ist. Das Andre führt uns zum Albanergebirg auf eine den Nemisee begrenzende Anhöhe. Dort finden wir eine Gruppe grösserer und kleinerer Mädchen, die ihre Körbe füllen für das allsommerlich in Genzano gefeierte Blumenfest. Zu seinen frühern Meisterstücken gehört die herrliche Scene in einer napolitanischen Fischerhütte, wo ein junger Pescatore mit leidenschaftlichem Ausdrucke zur Mandoline singt. Dies Bild ist in der Samml. des Konsuls Wagener in Berlin. Eins der köstlichsten Gemälde Ernst Meyers, wonach der Steinzeichner P. Gemzöe das Kopenhagener Kunstvereinsblatt für 1845 geliefert hat, schildert römische Landleute, die ihren mit grossem Hute und Schulbüchern und Truthahn bepackten Kleinen auf einem Esel zu einem Klostergeistlichen bringen. — Otto Meyer, ein jüngst in Rom gewesener Berliner, der sich besonders in Darstellung der Kinderwelt gefällt und uns die Buben in verschiednen Stellungen und Beschäftigungen vorführt. Es hält schwer eine ganz entsprechende Floskel aufzutreiben, um das selige Behagen dieser trotz Fetzen und trotz Lumpen sich als kleine Prinzen fühlenden Naturkinder aufs Vollkommenste auszudrücken. — Joh. Georg Meyer, der Bremer, ein vorzüglicher Volkschilderer unter den Düsseldorfern, der wie Jakob Becker und Friedr. Dielmann eine Kernsorte von Bauern des Hessenlandes bearbeitet. Vergl. den Art. *Düsseldorf*, B. III. S. 294. Auch dieser Meyer hat sich im Kindergenre versucht. Wir erinnern an Bilder wie das Blindekuhspiel etc. — Fr. Ferd. Meyer, ein Dresdener.

Meyerheim (Friedr. Eduard) in Berlin, ein Meister ersten Ranges in der Dar-

stellung einfacher Vorgänge des gewöhnlichen Lebens. Er fasst das Volksleben in seinen Gemüthszuständen mit so vieler Wahrheit wie Innigkeit auf und vereinigt damit eine so liebevolle Ausführung, eine solche Vollendung, dass er nach dieser Seite hin den bessern ältern Niederländern mindestens gleichsteht, während er anderseits, in Allem was eine Schilderung des Wirklichen poetisch macht, eine weit edlere Stellung einnimmt. Von seinen anmuthigen feinen Bildchen nennen wir z. B. die über Feld gehende „junge Harzerin", welche einen kleinen Korb am Arme und einen grössern auf dem Rücken trägt. Im Korbe hinten hat sie ihren Säugling, der das Köpfchen an ihre Schulter gelehnt eingeschlafen ist. Im Mutterantlitze herrscht ein gemischter Ausdruck von friedlichem Sinnen und stiller Ergebung in die getheilten Mühen und Freuden des Lebens. Dies herzerquickende ländliche Lebensbild ist im Besitze des Fräuleins Em. v. Waldenburg zu Berlin. (Gestochen von A. Teichel als Vereinsgabe der preuss. Kunstfreunde für 1848, welches Blatt zwar ein ansprechendes und verdienstliches ist, aber die Innigkeit und Feinheit des Urbildes nicht ganz erreicht, indem es hie und da mehr Zartheit, z. B. in den Händen, zu wünschen und in der Grabstichelführung überhaupt einige Härte bemerken lässt, die doch bei einem Bilde solcher Art vermieden sein sollte.) Ein andres Bild bei ders. Besitzerin schildert eine „Briefschreibende" und ist durch Wildt lithografirt worden. Edle Stücke sind ferner sein „Feierabend im altväterlichen Städtchen" und das „Lebewohl des Jägers." H. Eichens steinzeichnete das herrliche „westfälische Scheibenschiessen" und die nicht minder anziehende „Kegelbahn", Jentzen das „Versteckspiel", Lange das „Rendez-vous" (bei Hrn. v. Krause), Fischer und Tempeltei den „lustigen Wanderer", Beck die „Wohlthätigkeit", Wilh. Meyerheim das „Lieschen mit dem Haushunde" (beim Grafen Ath. Raczynski), und vom Maler selbst hat man eine Radirung seiner „Altenburger im Korne." Wie fruchtbar übrigens unser Meyerheim ist, mag die Notiz bezeugen, dass auf der Berliner Herbstausstellung 1846 acht Gemälde von ihm schaugestellt waren, die alle von gleicher, höchst meisterhafter Gediegenheit befunden wurden und in denen die gemüthliche Seite des vaterländischen Volkslebens in ebenso reiner Naivetät wie mit ächt künstlerischem Schönheitsinne zur Erscheinung gebracht war. Man kann Friedrich Meyerheim mit vollem Recht einen Klassiker in der deutschen Volksmalerei nennen; er hat einen bewundernswerthen Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und schwingt sich aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven, die er dem schlichtesten norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volksleben entnimmt, zu einer Höhe des Styles auf, welche selbst die stolzesten Geschulten unsrer Zeit mit all ihren Stylprinzipien, mit all ihrem gelehrten und wolausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf etc. nimmer zu erreichen im Stande sind. — Sein jüngerer Bruder, Wilh. Alex. Meyerheim, ist sehr brav im soldatischen wie auch im idyllischen Genre. 1848 erwarb der Berliner Kunstverein die „Rast am Wege" (durch Verloosung an den Kaufmann A. Gropius gekommen), ein „Landmädchenstück" (dem Apotheker Jung in Pritzwalk zugefallen) und eine „Winterscene." Von frühern Bildern Wilh. Meyerheims sind bekannt: die „Liebeserklärung" und der „zerbrochene Milchtopf." Ersteres Bild hat er selbst lithografirt; auch ist er früher mehrmals der Lithograf für Stücke seines Bruders gewesen.

Michaelis (Franz) von Münster, in Düsseldorf gebildet, Schilderer des mittelalterlichen Lebens. — Minjon (Josef) von Düsseldorf, Schüler von Sohn daselbst, malt ebenfalls Spiegelbilder des Mittelalters. — Mohrhagen, ein Holsteiner Genremeister, von dem man drei anziehende Bildchen auf süddeutschen Ausstellungen 1847 gesehen hat. Die Färbung fand man höchst klar und sonnig; es waren graziös und nachlässig hingegossene Landmädchen, um deren Gliedmassen und Gewänder das Licht spielte. Beim ersten Blick erschienen sie wie leichtfertig gemalt und kokett, übertrieben dargestellt, aber sie forderten nur Isolirung, um dadurch zu gewinnen. — Monten (Dietrich), geb. zu Düsseldorf 1799, gest. zu München 1842, berühmt als feuriger Schilderer kriegerischer Scenen. — Moosbrugger (Friedrich), geb. zu Konstanz 1804, gest. zu Petersburg 1830, ein Stern erster Grösse im italischen Genre. Zu seinen bewundertsten Werken zählen: der Improvisator im Neapler Golfe (steingezeichnet durch Winterhalter), das Künstleratelier und eine Genrelandschaft, zu welcher die Gegend von Civitella das Motiv gegeben. — Moreau (Nikolaus), geb. zu Wien 1805, gest. das. 1834. Zu seinen besten Stücken zählt der 1832 gemalte, in die Belvederegallerie aufgenommene „alte österreichische Invalide", der in einem Wirthshause am Tische sitzend, wo er eine gipsene Napoleonstatuette vor sich hat, zweien Soldaten und einem italiänischen Gipsfigurenkrämer seine Feldzüge erzählt. — Moser (E.), ein Wiener, der den „Jagdhund als Briefträger" gemalt hat (1847). — Most (A. L.) in Berlin, von dem man den kleinen Postillon, eine Zeitungsgesellschaft und eine Dorfschenke mit Kartenden kennt.

Müller (Andreas) von Kassel, geb. 1811, ein Düsseldorfer Meister und poesievoller Genrelandschafter. Vergl. den Art. *Düsseldorf*. — Müller (Karl) von Stuttgart, ein hervorstechendes Talent für das italiänische Genre, entschieden zu Achtung und Anerkennung zwingend durch glückliche Auffassung sowol wie durch die Frische und Freiheit der Behandlung. Seine Hauptstücke sind bis jetzt die zwei auch durch Umfang bedeutenden Schilderungen römischen Volkslebens, welche der Kronprinz von Würtemberg zum Kabinetschmuck eines Landsitzes bestimmt hat. Das eine Bild schildert die Aufführung der Tarantella, das andre eine Faschingscene. Ersteres brachte der Künstler 1847 aus Rom nach Stuttgart. Den Schauplatz des meisterhaft behandelten Gegenstands gibt die Villa Borghese. Sehr wahrheitgetreu hat unser Stuttgarter die Trasteveriner vergegenwärtigt, welche den Vorgrund beleben und ihr stolzes Selbstbewusstsein und ihren angeborenen Adel selbst in dem fortreissenden Taumel des Vergnügens nicht verleugnen. — Müller (Melchior) von Dresden, zu München blühend und der „Feuermüller" genannt, weil er als Meister im Genre mit Flammenbeleuchtung glänzt. Er malt vornehmlich Scenen aus dem bairischen Hochlande und schildert so zu sagen die Nachtseite des Gebirgslebens. Eins seiner ausgezeichnetsten Bilder ist die im Besitze des Malers Stranzinger befindliche, durch Fr. Hohe steingezeichnete „Heimkehr von der Hochzeit." Der fröhliche Zug mit dem Bräutigam und dem lieblichen Bräutlein befindet sich soeben immitten einer durch die Laternen und Kerzen des begleitenden Wirthes erleuchteten Vorhalle; durch die Thoröffnung sieht man das Freie mit dem sternenbesäten Himmel und bemerkt, dass Einige vom Zuge voraussind, welche sich mit Freudenschüssen vergnügen. Der in stolzer Jugendfülle aufblühende Bräutigam eilt mit seiner Angetrauten nach Hause: da wird er plötzlich durch den Ruf eines schelmischen Freundes aufgehalten; er wendet sich um, die Braut schaut mit halbgewandtem Köpfchen ebenfalls zurück und zeigt ihr lieblich glühendes, wer weiss ob von Scham oder Freude, vom Tanz oder blos von der Beleuchtung so stralendes Antlitz. Der den Zug hemmende neckische Freund mit dem Hute seitwärts auf dem Haupte macht lachend den Bräutigam aufmerksam auf die gespendeten Geschenke, welche ein Knabe nachträgt in einem Korbe, wo obenauf eine Puppe liegt. Auf diese weist der Schalk hin, und der Bräutigam lächelt, denn er versteht den Freund. Hinter ihnen sind eine Menge Personen theils im Gespräche, im wichtig politischen mit dem Schulmeister, theils in neckender Unterhaltung begriffen. Dies Bild, dessen einzelne Figuren ganz im Kostüme der bairischen Gebirgler mit der treusten Karakterschilderung ausgeführt sind, ist bis ins Einzelste trefflich gemalt und im Ganzen überaus anmuthend. Ein liebliches Stück Melchior Müllers ist auch der „Kirchgang zur Kristmette", bekannt durch Kohlers Steinzeichnung. Landleute begeben sich in schneeiger Mitternacht zur Kirche; voran geht ein Knabe mit der Kienfackel, ihm folgt ein alt Mütterchen mit ihrer jungfräulichen Tochter, hintennach mehre Bauersleute; schon sind sie der Kirche ganz nah. Das jüngste Bild dieses Künstlers, ausgest. 1848, schildert eine Sennhütte bei Licht. — Nadorp vom Niederrhein, ein Genie im fantastischen Genre.

Neher (Michael), geb. zu München 1798, einer der bedeutendsten Genremeister daselbst, dessen Bilder einfach in der Anordnung, glücklich in den Motiven und sehr wahr in der Darstellung, rein in der Zeichnung, frisch, sauber und harmonisch im Malwesen sind. Man nennt von ihm einen trefflichen Gioncataro, eine Almosenspende, eine Mutter mit ihrem Säuglinge unter der Arkade des Hauses (in Italien gemalt), sodann Genrelandschaften, Markt- und Trachtstücke. — Nerenz in Berlin, gebildet in Düsseldorf, Meister im romantisch kostümirten Genre und in der Burschenschilderung. Goldschmieds Töchterlein. Geh ins Kloster. Abschied, Wanderung und Heimkehr des Burschen. — Nerly (Friedrich), geb. 1807 zu Erfurt, ein ausgezeichnetes, vom Freiherrn v. Rumohr auf die Bahn gebrachtes, dann in Italien durchgebildetes Talent, dessen Bilder meist genrelandschaftliche sind. Von ihm nennt man vornehmlich den „Marmortransport" in der Thorwaldsenschen Samml. Eine Doppelreihe von Büffeln zieht mit grosser Anstrengung den mächtigen Karren, worauf der haushohe, dem nordischen Meister in Rom für die Statue des siebenten Pius beschaffte Block liegt. Der Karakter dieser wilden störrigen Thiere, die stolpernd und fallend und sich sträubend nur langsam vorwärts gelangen, ist sehr wahr aufgefasst. Zur Seite ziehen die zackigen majestätischen Gebirge von Carrara sich hin, aus deren Schluchten der leuchtende Stein geholt wird. Ein andres gerühmtes Bild Nerly's, beim russischen Thronfolger, schildert die „Heimkehr sicilischer Fischer mit ihren Mädchen im Golfe von Palermo." — Neureuther (Eugen), Hauptmeister im arabeskischen Genre. — Niemann in Dresden, ein vorzüglicher Lebenmaler, in dessen Stücken nicht selten auch ergetzlicher Humor waltet. — Nilson (Friedrich Kristof) von Augsburg, geb. 1811. — Nisle (Julius) von Stuttgart, geb. 1812.

Oer (Theobald) in Dresden, aus Westfalen gebürtig und in Düsseldorf gebildet. Aus seiner in der rheinischen Kunstschule verlebten Periode datiren romantische Lebensbilder wie die Schilderung von „Nonnen, welche ein ausgesetztes Kind vor ihrer Klosterpforte finden.“ Nach seiner grossen Reise in den Jahren 1836—38, auf der er selbst die afrikanische Nordküste berührte, erschien neben andern Reisefrüchten von ihm eine Darstellung der „Beduinen bei einem Ausfalle von Constantine.“ — Olivier (Ferdinand), geb. zu Dessau 1785, gebildet in Dresden und Wien, gest. 1841 in München, ein poesievoller Meister in ächter Genrelandschaft. — Oppenheim (Moritz) in Frankfurt am M., Geschicht- und Genremaler. Von ihm Bilder aus dem Judenleben, z. B. die „Rückkehr des jüdischen Soldaten aus dem Befreiungskampfe“, welches beim Dr. Riesser in Hamburg befindliche Bild durch F. Jentzen steingezeichnet worden ist. — Orth (Benjamin), ein Karlsruher, dessen gut geordnete Lebensstücke wol durch Bewegtheit und Formenschönheit, nicht aber durch besondern Farbenreiz anziehen. — Osterwald (Georg) in Hannover, geistreicher Genrezeichner, vornehmlich durch seine Illustrationen zu Gellerts Fabeln und Erzählungen und zu Knigge's romanesker Reise nach Braunschweig bekannt. — Pecht in Dresden, ausgezeichneter Genrehistorienmaler. — Perger (Siegmund), geb. zu Wien 1778, † das. 1841. Von ihm in der Belvederegall. ein „Hohenauer Schiffzieherknecht auf seinem Gaule an der Donau bei Sonnenuntergang“, gemalt 1831. — Perlberg (Joh. Georg Kristian) von Köln, gebildet in der Nürnberger Kunstschule, Darsteller des griechischen und italischen Volkslebens. Man nennt von ihm den hellenischen Häuptling mit Palikaren bei den Säulen des olympischen Zeus (1838), ein Neapler Fischermädchen (1840) und Schafhirten (1848). — Petzl (Josef) in München, geb. das. 1803, ein Hauptmeister in Volkschilderungen und Karakterstücken, der seine auf Reisen durch Deutschland, Italien und Griechenland gewonnenen Anschauungen zwar nicht immer mit Aufgebot seines ganzen Kunstvermögens, aber auch oft genug in allseitig befriedigender Weise auf die Leinwand bringt, indem er ebenso gediegen zu gestalten und zu gruppiren, als glänzend und harmonisch in Farbe zu setzen versteht. Besonders berühmt sind seine hellenischen Scenen, wie die „Versammlung der Häuptlinge zu Nauplia, welche die Einsetzung des Königs Otto lesen“ (1834 gemalt), die „griechische Hochzeit“ (1837), die „attischen Frauen am Denkmale des Lysikrates beim Einzuge des Königs Otto“ (1838 gemalt), die „gefangnen Griechinnen vor dem türkischen Pascha“ (beim Grafen Lerchenfeld), die „griechische Braut in Erwartung ihres anzutrauenden Bräutigams“ (beim Fürsten Gagarin in Petersburg) etc. Von Scenen, welche auf anderm Volksboden spielen, mögen genannt werden: die italische Scene der „Unterzeichnung eines Ehekontrakts“ (bei der Fürstin Radziwill in Petersburg), die „ungarische Hochzeit“ (beim Grafen Louis Arco zu München), die „Jubelhochzeit“ (beim König Oskar v. Schweden), die „Erbschaftsvertheilung durch öffentliche Versteigerung“ (ein an humoristischen Zügen vorzüglich reiches und sehr fleissig ausgeführtes Bild beim Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg), die Wirthsstube an der preussischen Grenze zur Cholerazeit“ (bekannt durch R. Leiters Steinzeichnung), die „flüchtenden Tyroler im Freiheitskriege“ (steingezeichnet durch A. Zimmermann), die „entlaufene Tochter unter den Schauspielern“ oder der verlorne Sohn ins Foemininum übersetzt (ein reich componirtes, fein gemaltes Stück voll treffender Karakteristik, vollendet 1841) etc. — Pflug (Joh. Baptist) aus Biberach, geb. 1785, ein Volksmaler von deutschestem Korne, dessen Farbengebilde ein ganz eigenartiges Talent beurkunden. Er versteht sich auf greifbare Lebenswahrheit und weiss seine Scenen aus dem volksthümlichen Leben zugleich zu poesievollen Karakterstücken auszubilden. Wir erinnern an seine „Hauswäsche in der Parterrestube“, an die „Spieler in der Bauernstube“, an den „bäuerlichen Hochzeittanz“ (im Besitze des Königs v. Würtemberg), den „Bänkelsänger in der Wirthsstube, welcher mit den nöthigen Jammermienen eine Mordgeschichte rhapsodirt“, die „Zigeunerfamilie, welche in einem schwäbischen Dorfe Rast macht“ (ausgezeichnet schönes Bild beim Obersteuerrath Göz in Stuttgart), und die „Bauernschenke, wo der Ortspfarrer die Jung und Alt gar verschieden berührenden Kriegsnachrichten aus der Zeitung vorliest.“ — Pietrowski (Max Anton) in Berlin, geb. 1813 zu Bromberg, ein fruchtbarer Maler, der namentlich in polnischen und studentischen Scenen zu Hause ist. Man nennt von ihm den „polnischen Bauerntanz in einer Judenschenke“, das „polnische Rendez-vous“, die „polnische Bauerin auf der Bleiche“, den „Hausirjuden bei einer polnischen Bauernfamilie“, das „märkische Mädchen, welches vor dem Hause spinnt“, die „Predigerfamilie zur Kirche gehend“, das „Duell zwischen vornehmen Polen“, die „Fuchstaufe“ und der „Fürst von Thorn“ (von welchen Studentenkomersbildern das erste durch Rohrbachs Steinzeichnung bekannt ist). 1848 sah man von Pietrowski auf der Berl. Ausst. wiederum ein übermüthig

Müller (Andreas) von Kassel, geb. 1811, ein Düsseldorfer Meister und poesievoller Genrelandschafter. Vergl. den Art. *Düsseldorf.* — Müller (Karl) von Stuttgart, ein hervorstechendes Talent für das italiänische Genre, entschieden zu Achtung und Anerkennung zwingend durch glückliche Auffassung sowol wie durch die Frische und Freiheit der Behandlung. Seine Hauptstücke sind bis jetzt die zwei auch durch Umfang bedeutenden Schilderungen römischen Volkslebens, welche der Kronprinz von Würtemberg zum Kabinetschmuck eines Landsitzes bestimmt hat. Das eine Bild schildert die Aufführung der Tarantella, das andre eine Faschingscene. Ersteres brachte der Künstler 1847 aus Rom nach Stuttgart. Den Schauplatz des meisterhaft behandelten Gegenstands gibt die Villa Borghese. Sehr wahrheitgetreu hat unser Stuttgarter die Trasteveriner vergegenwärtigt, welche den Vorgrund beleben und ihr stolzes Selbstbewusstsein und ihren angeborenen Adel selbst in dem fortreissenden Taumel des Vergnügens nicht verleugnen. — Müller (Melchior) von Dresden, zu München blühend und der „Feuermüller" genannt, weil er als Meister im Genre mit Flammenbeleuchtung glänzt. Er malt vornehmlich Scenen aus dem bairischen Hochlande und schildert so zu sagen die Nachtseite des Gebirgslebens. Eins seiner ausgezeichnetsten Bilder ist die im Besitze des Malers Stranzinger befindliche, durch Fr. Hohe steingezeichnete „Heimkehr von der Hochzeit." Der fröhliche Zug mit dem Bräutigam und dem lieblichen Bräutlein befindet sich soeben immitten einer durch die Laternen und Kerzen des begleitenden Wirthes erleuchteten Vorhalle; durch die Thoröffnung sieht man das Freie mit dem sternenbesäten Himmel und bemerkt, dass Einige vom Zuge voraussind, welche sich mit Freudenschüssen vergnügen. Der in stolzer Jugendfülle aufblühende Bräutigam eilt mit seiner Angetrauten nach Hause: da wird er plötzlich durch den Ruf eines schelmischen Freundes aufgehalten; er wendet sich um, die Braut schaut mit halbgewandtem Köpfchen ebenfalls zurück und zeigt ihr lieblich glühendes, wer weiss ob von Scham oder Freude, vom Tanz oder blos von der Beleuchtung so stralendes Antlitz. Der den Zug hemmende neckische Freund mit dem Hute seitwärts auf dem Haupte macht lachend den Bräutigam aufmerksam auf die gespendeten Geschenke, welche ein Knabe nachträgt in einem Korbe, wo obenauf eine Puppe liegt. Auf diese weist der Schalk hin, und der Bräutigam lächelt, denn er versteht den Freund. Hinter ihnen sind eine Menge Personen theils im Gespräche, im wichtig politischen mit dem Schulmeister, theils in neckender Unterhaltung begriffen. Dies Bild, dessen einzelne Figuren ganz im Kostüme der bairischen Gebirgler mit der treusten Karakterschilderung ausgeführt sind, ist bis ins Einzelste trefflich gemalt und im Ganzen überaus anmuthend. Ein liebliches Stück Melchior Müllers ist auch der „Kirchgang zur Kristmette", bekannt durch Kohlers Steinzeichnung. Landleute begeben sich in schneeiger Mitternacht zur Kirche; voran geht ein Knabe mit der Kienfackel, ihm folgt ein alt Mütterchen mit ihrer jungfräulichen Tochter, hintennach mehre Bauersleute; schon sind sie der Kirche ganz nah. Das jüngste Bild dieses Künstlers, ausgest. 1848, schildert eine Sennhütte bei Licht. — Nadorp vom Niederrhein, ein Genie im fantastischen Genre.

Neher (Michael), geb. zu München 1798, einer der bedeutendsten Genremeister daselbst, dessen Bilder einfach in der Anordnung, glücklich in den Motiven und sehr wahr in der Darstellung, rein in der Zeichnung, frisch, sauber und harmonisch im Malwesen sind. Man nennt von ihm einen trefflichen Gioncataro, eine Almosenspende, eine Mutter mit ihrem Säuglinge unter der Arkade des Hauses (in Italien gemalt), sodann Genrelandschaften, Markt- und Trachtstücke. — Nerenz in Berlin, gebildet in Düsseldorf, Meister im romantisch kostümirten Genre und in der Burschenschilderung. Goldschmieds Töchterlein. Geh ins Kloster. Abschied, Wanderung und Heimkehr des Burschen. — Nerly (Friedrich), geb. 1807 zu Erfurt, ein ausgezeichnetes, vom Freiherrn v. Rumohr auf die Bahn gebrachtes, dann in Italien durchgebildetes Talent, dessen Bilder meist genrelandschaftliche sind. Von ihm nennt man vornehmlich den „Marmortransport" in der Thorwaldsenschen Samml. Eine Doppelreihe von Büffeln zieht mit grosser Anstrengung den mächtigen Karren, worauf der haushohe, dem nordischen Meister in Rom für die Statue des siebenten Pius beschaffte Block liegt. Der Karakter dieser wilden störrigen Thiere, die stolpernd und fallend und sich sträubend nur langsam vorwärts gelangen, ist sehr wahr aufgefasst. Zur Seite ziehen die zackigen majestätischen Gebirge von Carrara sich hin, aus deren Schluchten der leuchtende Stein geholt wird. Ein andres gerühmtes Bild Nerly's, beim russischen Thronfolger, schildert die „Heimkehr sicilischer Fischer mit ihren Mädchen im Golfe von Palermo." — Neureuther (Eugen), Hauptmeister im arabeskischen Genre. — Niemann in Dresden, ein vorzüglicher Lebenmaler, in dessen Stücken nicht selten auch ergetzlicher Humor waltet. — Nilson (Friedrich Kristof) von Augsburg, geb. 1811. — Nisle (Julius) von Stuttgart, geb. 1812.

Oer (Theobald) in Dresden, aus Westfalen gebürtig und in Düsseldorf gebildet. Aus seiner in der rheinischen Kunstschule verlebten Periode datiren romantische Lebensbilder wie die Schilderung von „Nonnen, welche ein ausgesetztes Kind vor ihrer Klosterpforte finden.“ Nach seiner grossen Reise in den Jahren 1836—38, auf der er selbst die afrikanische Nordküste berührte, erschien neben andern Reisefrüchten von ihm eine Darstellung der „Beduinen bei einem Ausfalle von Constantine.“ — Olivier (Ferdinand), geb. zu Dessau 1785, gebildet in Dresden und Wien, gest. 1841 in München, ein poesievoller Meister in ächter Genrelandschaft. — Oppenheim (Moritz) in Frankfurt am M., Geschicht- und Genremaler. Von ihm Bilder aus dem Judenleben, z. B. die „Rückkehr des jüdischen Soldaten aus dem Befreiungskampfe“, welches beim Dr. Riesser in Hamburg befindliche Bild durch F. Jentzen steingezeichnet worden ist. — Orth (Benjamin), ein Karlsruher, dessen gut geordnete Lebensstücke wol durch Bewegtheit und Formenschönheit, nicht aber durch besondern Farbenreiz anziehen. — Osterwald (Georg) in Hannover, geistreicher Genrezeichner, vornehmlich durch seine Illustrationen zu Gellerts Fabeln und Erzählungen und zu Knigge's romanesker Reise nach Braunschweig bekannt. — Pecht in Dresden, ausgezeichneter Genrehistorienmaler. — Perger (Siegmund), geb. zu Wien 1778, † das. 1841. Von ihm in der Belvederegall. ein „Hohenauer Schiffzieherknecht auf seinem Gaule an der Donau bei Sonnenuntergang“, gemalt 1831. — Perlberg (Joh. Georg Kristian) von Köln, gebildet in der Nürnberger Kunstschule, Darsteller des griechischen und italischen Volkslebens. Man nennt von ihm den hellenischen Häuptling mit Palikaren bei den Säulen des olympischen Zeus (1838), ein Neapler Fischermädchen (1840) und Schafhirten (1848). — Petzl (Josef) in München, geb. das. 1803, ein Hauptmeister in Volkschilderungen und Karakterstücken, der seine auf Reisen durch Deutschland, Italien und Griechenland gewonnenen Anschauungen zwar nicht immer mit Aufgebot seines ganzen Kunstvermögens, aber auch oft genug in allseitig befriedigender Weise auf die Leinwand bringt, indem er ebenso gediegen zu gestalten und zu gruppiren, als glänzend und harmonisch in Farbe zu setzen versteht. Besonders berühmt sind seine hellenischen Scenen, wie die „Versammlung der Häuptlinge zu Nauplia, welche die Einsetzung des Königs Otto lesen“ (1834 gemalt), die „griechische Hochzeit“ (1837), die „attischen Frauen am Denkmale des Lysikrates beim Einzuge des Königs Otto“ (1838 gemalt), die „gefangnen Griechinnen vor dem türkischen Pascha“ (beim Grafen Lerchenfeld), die „griechische Braut in Erwartung ihres anzutrauenden Bräutigams“ (beim Fürsten Gagarin in Petersburg) etc. Von Scenen, welche auf anderm Volksboden spielen, mögen genannt werden: die italische Scene der „Unterzeichnung eines Ehekontrakts“ (bei der Fürstin Radziwill in Petersburg), die „ungarische Hochzeit“ (beim Grafen Louis Arco zu München), die „Jubelhochzeit“ (beim König Oskar v. Schweden), die „Erbschaftsvertheilung durch öffentliche Versteigerung“ (ein an humoristischen Zügen vorzüglich reiches und sehr fleissig ausgeführtes Bild beim Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg), die Wirthsstube an der preussischen Grenze zur Cholerazeit“ (bekannt durch R. Leiters Steinzeichnung), die „flüchtenden Tyroler im Freiheitskriege“ (steingezeichnet durch A. Zimmermann), die „entlaufene Tochter unter den Schauspielern“ oder der verlorne Sohn ins Foemininum übersetzt (ein reich componirtes, fein gemaltes Stück voll treffender Karakteristik, vollendet 1841) etc. — Pflug (Joh. Baptist) aus Biberach, geb. 1785, ein Volksmaler von deutschestem Korne, dessen Farbengebilde ein ganz eigenartiges Talent beurkunden. Er versteht sich auf greifbare Lebenswahrheit und weiss seine Scenen aus dem volksthümlichen Leben zugleich zu poesievollen Karakterstücken auszubilden. Wir erinnern an seine „Hauswäsche in der Parterrestube“, an die „Spieler in der Bauernstube“, an den „bäuerlichen Hochzeittanz“ (im Besitze des Königs v. Würtemberg), den „Bänkelsänger in der Wirthsstube, welcher mit den nöthigen Jammermienen eine Mordgeschichte rhapsodirt“, die „Zigeunerfamilie, welche in einem schwäbischen Dorfe Rast macht“ (ausgezeichnet schönes Bild beim Obersteuerrath Göz in Stuttgart), und die „Bauernschenke, wo der Ortspfarrer die Jung und Alt gar verschieden berührenden Kriegsnachrichten aus der Zeitung vorliest.“ — Pietrowski (Max Anton) in Berlin, geb. 1813 zu Bromberg, ein fruchtbarer Maler, der namentlich in polnischen und studentischen Scenen zu Hause ist. Man nennt von ihm den „polnischen Bauerntanz in einer Judenschenke“, das „polnische Rendez-vous“, die „polnische Bauerin auf der Bleiche“, den „Hausirjuden bei einer polnischen Bauernfamilie“, das „märkische Mädchen, welches vor dem Hause spinnt“, die „Predigerfamilie zur Kirche gehend“, das „Duell zwischen vornehmen Polen“, die „Fuchstaufe“ und der „Fürst von Thorn“ (von welchen Studentenkomersbildern das erste durch Rohrbachs Steinzeichnung bekannt ist). 1848 sah man von Pietrowski auf der Berl. Ausst. wiederum ein übermüthig

studentisches Trinkgelag, das im Einzelnen trefflich behandelt und im Ganzen nur etwas zu bunt ausgefallen war. — Pischinger (K.), ein österreichischer Genrelandschafter, von dem 1847 die Schilderung eines „Fuhrwerks“ interessant befunden ward. (Angekauft vom Wiener Kunstvereine.) — Pistorius (Eduard) in Berlin, geb. das. 1796, einer unsrer bekanntesten Genremeister, dessen Hauptbilder durch Wahrheit und Naivetät der Darstellung wie durch musterhafte Behandlung den besten ältern Niederländern gleichkommen. Originell ist sein „Geiger, welcher die Fiedel stimmt“ (beim Konsul Wagener in Berlin); ausgezeichnet seine „Kegelbahn“ mit verschiednen Keglergruppen (beim Dr. Leuenschloss in Düsseldorf); trefflich sein „Küper“, welcher selig zwischen zwei Fässern liegt (beim König von Preussen); höchst bedeutend in Conception und malerischer Vollendung sein „kranker Esel“, den der Kurschmied untersucht (in der Spiegelschen Samml. zu Halberstadt); durch Komik erquickend sein „Anglerpaar“ und der „kranke Stiefel, den ein kräftiger Dorfgevatter dem Landschuster hinhält.“ — Graf Pocci in München, geb. 1807, ein herrliches Talent für das Volkspoesiegenre, voll sinnigster Kindsgemüthlichkeit, daher wie geboren für das Kindermärchenbild. P. ist ein ebenso trefflicher Zeichner wie Musiker und berühmt durch seine wunderlieblichen Randzeichnungen zu Lieder-, Spruch- und Märchenbüchern für die Kinderwelt. — Pollack (Leopold) aus Böhmen, geb. 1806, gebildet in Prag, München und Rom, ein fruchtbarer Meister im italischen Genre. Derselbe liebt wie viele andre seiner Kollegen auf gleichem Felde, vorzüglich das Kostüm der Albanerinnen, deren so reicher wie pittoresker Sonntagsputz die Schönheit der Formen weder verbirgt noch verdirbt. — Quaglio (Lorenz) in München, geb. das. 1794, Meister in anmuthig-lebendigeu Jäger- und Sennerscenen aus dem bairischen Hochlande, sowie in treuen hochgemüthlichen Schilderungen des deutschmittelalterlichen Burglebens. Léon Noël und Richebois steinzeichneten nach ihm einen bairischen Bauernhof. Eine Lithografie des Malers selbst, die man in der publicirten Samml. von Originalhandzeichnungen lebender bair. Künstler findet, betrifft die Almosenspendung einer altdeutschen Edelfrau.

Rabe (Edmund) in Berlin, geb. das. um 1812, tüchtig im gewöhnlichen sowie im soldatischen Genre, worin er sich zu einer erfreulichen Energie erhebt. — Radtke in Berlin. — Ranftl (Matthias), geb. 1805 zu Wien, besonders ausgezeichnet im Thiergenre, sowie im stillebigen Theile des Genrebilds. Zu erwähnen ist als ein Hauptbild seine „Scene aus der grossen Pesther Ueberschwemmung im J. 1838“, gemalt 1839, aufgenommen in die Wiener Belvederegallerie. — Ratti (Eduard) in Berlin, ein Künstler aus Brücke's und Hensels Schule, der zwar nicht mit blendenden, aber doch mit solchen Leistungen auftrat, die immerhin bedeutende Erfolge hoffen liessen. Man entsinnt sich namentlich aus dessen Frühzeit des Bildes eines „alten Dorfmusikanten“, das er in ganz allerliebster Weise aufgefasst und behandelt hatte; dann gedenkt man der originellen Humoreske, wo ein durchgehender Hammel das Bret eines Gipsbilderhändlers zu Falle bringt; ferner des trefflichen Karakterbilds eines jungen Novizen. Jetzt spielt Ratti leider selbst den Novizen und malt schachmatte Magdalenen am Grabe. — Rechlin (Karl) in Berlin, glücklich in Soldatenstücken (Lagerscenen, Einquartierungen) und im Seegenre (Lootsenfamilie am Strande). — Reinick (Robert) in Dresden, geb. zu Danzig 1810, gebildet in Düsseldorf, trefflich im lyrisch-romantischen Genre. — Reiter (J.), ein Wiener Schilderer, der sich glücklich im niedern Genre bewegt. 1847 sah man seinen „Drahtbinder“, ein durch frappante Lebendigkeit und virtuose Technik ausgezeichnetes Bild. In dems. Jahre erwarb der Wiener Kunstverein von ihm eine „Gurkenverkäuferin“ und eine „kleine Kaffeeschwester.“ — Remy (August Emil) in Berlin, tüchtiger Geschicht- und Genremaler aus Pasewalk, bekannt durch seine „Kinder in der Laube“, welche Albert Remy steingezeichnet hat. — v. Rentzell (August) aus Marienwerder, Schüler von Begas und Wach in Berlin, ein für Porträt und Genre begabter und in letztem Fache sehr fruchtbarer Künstler, der besonders glücklich in Stücken ist, wo das Pferd eine Rolle spielt. Nach ihm hat Berger eine „Marschscene steingezeichnet. — Rentzsch (Friedr. Jakob), ein Dresdner Geschicht- und Genremeister, geb. 1792. — v. Reutern (Gerhard), geb. um 1785, ein in Düsseldorf gebildeter Liefländer, der in Volksmalerei und Genrelandschaft geistvoll behandelte Werke geliefert hat. — v. Rhoden (Friedrich), ein Dresdner Genrekünstler.

Richter (Adolf) von Thorn; s. den Art. *Düsseldorf*, B. III. S. 300. Zu den dort genannten Stücken dieses sehr schätzenswerthen Genremeisters möchte hier nachträglich seine Schilderung „hessischer Auswandrer an der Nordsee“ (steingezeichnet durch Lafosse) noch Bemerkung verdienen. — Adrian Ludwig Richter in Dresden, ausgezeichnet in der Genrelandschaft und im Volkspoesiegenre. Er hat deutlicher als hundert andre Landschafter gefühlt, dass der Natur ohne Menschen der

Schlussstein fehlt, dass eine Landschaft ohne menschliche Gestalten ein Räthsel ohne Auflösung ist. In seinen Schilderungen italischen und deutschen Naturlebens bewahrheitet sich aufs Trefflichste, dass in der gegenseitigen Beziehung sich wechselseitig Natur und Menschenleben erklärt. Glänzenden Beweis dafür liefert seine Ansicht von Civitella (in der Samml. des Hrn. v. Quandt zu Dresden). Hier steigt ein Zug von Landleuten den Felsen hinan, auf welchem die alte kleine Burg liegt, die Karawane aber schliesst sich mit einer schönen Schnitterin, die sich im Gehen flüchtig umschaut, und eben dies schöne Landmädchen erscheint als das Centralgestirn des bildlichen Gedankens, sodass sich alles Uebrige nur auf sie bezieht. Das ganze Bild ist wie aus dieser Gestalt hervorgegangen, in solchem Zusammenhange steht alles Andre damit. Ausserdem sind von Ludwig Richter zu nennen: der „Aerntezug in der römischen Campagna“ (1830), das „Ave Maria am Monte Serone bei Olevano“ und eine „Osteria bei Tivoli“ (1834), die am heissen Mittag um einen Brunnen im Schatten eines mächtigen Baumes gelagerten Pilger (1838 für den Staatsrath Schweizer gemalt), der „Dorfmusikant“ (für den sächsischen Kunstverein gemalt), der „Feierabend der Schnitter“ (ein schönes sinniges, 1840 vollendetes Bild in der Quandtschen Sammlung, gestochen durch Witthöft), „der aus der Waldkapelle heimkehrende Brautzug“ (1846 vollendet und für die Stiftung des sächsischen Staatsministers Lindenau angekauft) etc. All diese Aug' und Gemüth erfreuenden Gemälde sind ebenso sorgfältig in der Zeichnung als frisch in der Färbung. Etwa seit 1843 ist Richter allbekannt geworden durch seine romantischen Genrezeichnungen zur holzschnittlichen Ausschmückung der Märchen und Lieder in Volksbüchern. Was Andern unmöglich scheint, nämlich das Unaussprechliche der Volksdichtungen darzustellen, wird Richtern möglich, weil er natürlich empfindet, weil bei ihm alles ächt, nichts Künstelei ist, weil das Naturleben ihm nicht blos Hieroglyfen zeigt, sondern von ihm überall die Weltseele erkannt wird. Die Richterschen Bilder sind freilich nicht stylisirt nach Schulgesetzen, aber dafür sind sie wahr und haben das naturwüchsig Schöne; sie machen nicht im Mindesten monumentale Ansprüche, sind aber ansprechend in ihrer Anspruchlosigkeit und vereinigen ganz einfach das Wirkliche, das was da war und immer sein wird. — Fr. Richter in Düsseldorf, ein bisher noch minder bekanntes Talent, das Ansprechendes im einfachen Genre liefert. — Johann Richter der Koblenzer, ein Goldschmiedssohn, vorgebildet unter Girodet-Trioson und Gérard zu Paris, ausgebildet in Italien, ein Hauptmeister in italischen Lebensbildern. Von ihm nennt man eine Genrelandschaft: Römerin mit dem Blick auf St. Peter, angekauft vom Strassburger Kunstvereine; sodann Bildnissgenrestücke wie die Albanerin, beim badischen Grossherzoge, und die schöne Fortunata, die er wiederholt gemalt hat (Exemplare im Neuwieder Schlosse und in der Thorwaldsenschen Samml.) — Wilhelm Richter in Wien, gleich Fritz l'Allemand daselbst ein Bearbeiter des Kriegsgenre, zu welchem Fach er gleichen Beruf und gleiches Geschick wie sein Rival offenbart. Er bringt gewöhnlich kleinere Bilder, die aber mit ungemeiner Lebendigkeit und Fantasie vorgetragen sind. Die Arbeiten z. B., die er im J. 1845 zu Wien ausstellte: ein Reiterei- und ein Infanteriegefecht sowie ein Ausfall aus einer belagerten Stadt, waren mit einer Unmittelbarkeit der Anschauung gemalt, welche den Betrachter aufs Lebhafteste in die Scene selbst versetzt und zum Theilnehmer der Handlung macht.

Riedel (August) von Baireuth, einer der grössten Farbenmeister unsers Jahrhunderts, auf den Deutschland so stolz sein kann wie es Italien auf ähnlich bedeutende Malergrössen früherer Jahrhunderte ist. Zugleich steht Riedel als Grossmeister im italischen Genre da, worin er edle Schönheit und natürliche Grazie der Gestalten im Zauberlicht seiner Farbe leuchten lässt. Wol ringt er nach augenfälliger Wirkung, aber nicht wie die Hascher nach Blendwerk, sondern als tief in die Natur Eindringender. Bei ihm ist das Streben nach glühendster Sonnenbeleuchtung ein angeborner Drang, eine sein ganzes Wesen, sein Schauen und Empfinden beherrschende Leidenschaft. In das Musikalische der Farbe und des Lichtes versenkt und darin sich in seligem Rausche wiegend, führt er in seiner Weise, wie die Venezianer besserer Zeiten in der ihren, leuchtende Sinfonien auf, deren hinreissenden Wirkungen sich Niemand entziehen kann. Sonder Zweifel sind seine schönsten Leistungen im Genre nicht blos reizende Lebensbilder, sie sind dichterische Lichtbilder des Lebens zu nennen. Hieher gehört sein Prachtgemälde der „badenden Römerinnen“, wovon das erste Exemplar beim König v. Baiern, ein andres zu Petersburg, ein drittes beim Grafen Arco zu München gesehn wird (jedes spätere mit Veränderungen). Ein Bildchen von der glücklichsten und reizendsten Vollendung ist auch die Einzelschilderung eines lieblichen Mädchens, das vom Sonnenglanze bestralt eben im Begriff ist in das rauschende Wasser eines Felsengrundes zu steigen. Ueber diesen

Badbildern aber vergessen wir nicht das Werk, womit Riedel seinen Ruhm begründet hat, jene „neapolitanische Fischerfamilie“, die in mehren Originalexemplaren (zu Kopenhagen, München, Braunschweig, Halberstadt) vorhanden ist, wovon jedes spätere mehr oder minder bemerkbare Veränderungen hat und zugleich die Fortschritte des Malers in der steigenden Vollendung und Durchbildung der Farbe offenbart. (Eine Lithografie nach dem Exemplare mit lebensgrossen Figuren beim König von Baiern hat man von Bodmer; ein kostbares Schabkunstblatt aber nach dem Bilde beim Dr. Lucanus hat Gustav Lüderitz in Berlin für die Kunstvereine zu Braunschweig und Halberstadt geliefert.) Demnächst ist die „Neapolitanerin mit zwei Kindern“ in zwei Ausführungen bekannt, bei Hrn. Brentano-Laroche in Frankfurt und beim Fräulein v. Waldenburg in Berlin. (Dies wegen der lichten brillanten Sonnenwirkung, bei welcher Vieles so unendlich zart gehalten ist, dass es wie ein Hauch erscheint, noch schwieriger nachzubildende Werk ist bezüglich der Gruppe sehr glücklich durch H. Sagert nach dem Frankfurter Exemplare für dortigen Kunstverein gestochen worden.) Zwei treffliche Bilder Riedels aus dem an anmuthigen und malerischen Motiven unerschöpflichen Leben des italischen Landvolks findet man in der Samml. des Fürsten v. Thurn und Taxis zu Regensburg.

Rimprecht von Tryberg, rühmlich bekannt durch sein Smollis trinkendes Paar in Terburgs Weise und durch seine karakteristisch aufgefasste „Schwarzwälder Bauernhochzeit.“ — Rinck (Adolf) in Berlin, hier und in Paris gebildet. — Rindler (Karl) in Berlin, ausgezeichneter Schüler von Kolbe. — Ritter (Eduard), geb. zu Wien 1808. Von ihm nennen wir die 1838 gemalte „Wallfahrerin“, welche von Mariazell heimkehrend bei einer Bauernfamilie ihre mitgebrachten Geschenke auskramt, ferner die „verwundete Schnitterin“ und die „Verlassenschaft der Grossältern.“ Erstgenanntes Bild befindet sich in der Staatsgall. zu Wien; die letztgenannten waren unter den Ankäufen des Wiener Kunstvereins 1847. — Ritter (Henry), ein Deutschamerikaner aus dem Freistaate Kanada, geb. 1803, gebildet in Düsseldorf, jetzt zu den bedeutsamsten Genrekräften der rheinischen Schule zählend. Vergl. den Art. *Düsseldorf.* — Rittig (Peter) von Koblenz, gest. 1840, trefflicher Geschicht- und Genremeister, von dem man Bilder aus dem italischen Volksleben hat. — Röder (J.), ein junger Berliner, von dem ein Genrestück auf der Ausstellung 1848 durch die sprechende wiewol herzzerschneidende Wahrheit lebhaftes Interesse erregte. Es stellt eine Bettlerin mit zwei Kindern dar, wovon das eine ihr schon wie sterbend im Arme liegt, während sie die Hand mit leidenschaftlicher Angst dem Betrachter bettelnd entgegenstreckt. Ist auch die Wahl des peinigenden Gegenstands nicht grade als mustergiltig zu preisen, so spricht sich doch in der Ausführung eine malerische Kraft aus, die zu den grössten Hoffnungen berechtigt. — Rosendahl in Berlin, bekannt durch seine „Novize“ etc. — Rosenfelder (Karl Ludwig) aus Breslau, ein Hauptschüler Hensels in Berlin, ebenso geistreich und karakteristisch in seinen Genrestücken wie in seinen Geschichtbildern. — Rottmann (Anton) von Handschuchsheim, älterer Bruder des grossen Landschafters Karl Rottmann, gest. zu Durlach 1841, talentvoller Aquarellzeichner von Schlachten, Bivouacs, Jahrmärkten etc., zu welcher Art karakteristischer Scenen er durch den Vater, den tüchtigen Zeichner und Radirer Friedrich R., hingeleitet worden war. — Roux (C.) in Heidelberg. Von ihm der „Ueberfall eines Schwarzwalddorfes durch Turennische Soldaten“, ein gediegenes wirksames Stück, das auf der Stuttgarter Ausst. 1848 erschien. — Ruben (Kristof) von Trier, geb. 1805, gebildet unter Peter Cornelius, jetzt Akademiedirektor zu Prag, ausgezeichnet in beiden Hemisfären der Malerei, in Geschichte und Genre. Aus letzter Sfäre, in der er den grossen Historienmaler wiederspiegelt und so die von hundert Andern nicht genug beherzigte Wahrheit geltend macht, dass ein vollkommenes Genrebild immer auch ein historisches sein müsse, nennt man den „Mönch, der gestützt auf eine Mauerbrüstung schwermuthvoll auf die lachende Landschaft hinausschaut“, das „Ave Maria auf dem See“ bei Bernus du Fay in Frankfurt (steingezeichnet von A. Kaufmann und von Rothmüller), die „Novize“ (steingez. von J. Bergmann) und die „drei Räuber, welche aus ihrem Schlupfwinkel hervorbrechend den nahenden Reisenden überfallen wollen, aber mit Schreck und Beschämung gewahren, dass der Vorbeikommende ein mit dem Viaticum zum Sterbenden gehender Kapuziner ist“ (steingez. von K. Kratz).

Rugendas (Moritz), geb. zu Augsburg 1799, das jüngste Glied der berühmten Künstlerfamilie R., namhaft als Schilderer des südamerikanischen Volkslebens, das er auf seinen vieljährigen Durchwanderungen Brasiliens etc. durch und durch kennen gelernt hat. Was er uns schildert, sind weder reizende Zustände noch liebenswürdige Menschen; seine Absicht ist nicht darauf gerichtet, die Mittel der Kunst für den Anblick des Schönen zu erschöpfen. Unter mehren skizzenhaft behandelten

Genrestücken, welche man von ihm in der Gall. des Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg antrifft, zeichnen sich „Wilde, die von Spaniern verfolgt werden“, durch das Dramatische, und „ein Spanier, der sich Musik machen lässt“, besonders aus. Auf der Münchner Ausstellung 1848 interessirte das Bild, wo wilde Indianer vom Stamme der Peguenches, die eine Meierei in den Pampas von Buenos-Ayres überfallen und geplündert haben, sich mit ihrer Beute aus dem Staube machen, aber von den Landbewohnern (Gauchos) verfolgt werden, welche ihnen die Schätze, namentlich die geraubten Weiber wiederabzunehmen bemüht sind. In einem Berichte über dies tropenländische Genrebild heisst es: „auf den ersten Blick wird man inne, dass der Künstler während seines Aufenthaltes in Südamerika derartige Scenen erlebt haben muss, die ihm die mannigfachen individuellen Züge der Darstellung an die Hand gegeben; dabei hat er es verstanden, durch die Kühnheit der Stellungen und die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen bei Menschen und Thieren die wilde Verwirrung, die stürmische Hast der Fliehenden, die Angst der Geraubten, die Wuth der Verfolger zur Anschauung zu bringen. Inzwischen wird er es dem Betrachter verzeihen, wenn ihn vor solchen Bildern aus der neuen Welt eine Sehnsucht nach den Wundern der Tropenländer nicht befällt.“

Ruhl (Siegmund Ludwig), Galleriedirektor zu Kassel, geb. das. 1794, vorgebildet unter dem Vater, dem Bildhauer Joh. Kristian R., weitergebildet in Dresden, München und Rom. Von diesem trefflichen Meister hat man Lebensstücke historischer, gesellschaftlicher und anderer Art. Er schilderte z. B. das „Londner Atelier Vandycks“, die „standrechtliche Verurtheilung eines Spions durch Offiziere Gustav Adolfs“, einen „Weihnachtsmarkt“, eine „im Tulpengarten auf erhöhter Estrade am Wasser sitzende Gesellschaft, welche sich beim Mahle musikalisch ergetzt“, und eine „spielende Dame, welche von einem alten freundlichen Herrn mit dem Violon begleitet wird, im Moment wo ihr von der Jagd heimkehrender Herzensritter den erbeuteten Hasen aufzeigt.“ — Rundstedt (Eberhard) in Berlin, bekannt durch militärisches und andres Genre. — Russ (Karl), geb. zu Wien 1779, gest. das. 1843, namhaft durch Genrelandschaften, Trachtstücke und Volksfeste aus den österreichischen Hochlanden, sowie durch treffliche Genrehistorien aus romantischer Zeit. — Russ (Leander), Karls Sohn, gebildet in Wien, Venedig und Rom, ebenfalls namhaft und fruchtbar im romantischen Genre sowie in Schilderungen spätgeschichtlicher Momente und heutigen Lebens. Besondres Interesse bieten seine „Bilder aus der Levante“, die infolge seiner 1833 mit dem Ritter Prokesch von Osten unternommenen Reise entstanden. — Rustige (Heinrich) von Werl in Westfalen, geb. 1811, einer der ächtesten Lebenschilderer aus der Düsseldorfer Schule, immer glücklich und karakteristisch in ernsten und lustigen Stücken. Werke dieses Hauptmeisters: der Invalid 1832; der verwundete Krieger (bei der Prinzessin Friedrich von Preussen); Quartirungsscene aus dem Tyrolerkriege (bei Hellborn in Berlin, steingez. durch K. Fischer); der alte Tyroler, der vor der Hausthür sitzt und den Enkel lesen lehrt, 1835; die Verlassene, welche jammerblass bei stürmischem Wetter an offener Hausthür steht, während der Pfarrer mit der letzten Wegzehrung für einen Sterbenden vorbeischreitet; die junge Wittwe (gestochen von K. Müller, Frankfurter Kunstvereinsblatt); die ungarische Schule (steingez. v. Hahn); der Bauer bei dem Herrn Maler, ein ergetzliches Stück; die treffliche Humoreske von der gestörten Mahlzeit, wo der grössere Bube der Familie auf seinem Dreibeinsitze durchbricht und sich am Tischtuch festzuhalten sucht, wodurch er das Milchgericht und den Fisch herunterwirft, 1840; die herrliche Schilderung eines ungarischen Hirtenfestes, 1841; die recht aus dem Leben gegriffene „goldene Hochzeit“ etc. etc.

Sagstätter (Gottfried Hermann) in München, ein glückliches Talent für das niedere Genre. Durch Bodmers Steinzeichnung kennt man seine „bairische Wirthsstube, wo Bauern über den Ludwigskanal discouriren“ (das Gemälde bei der Königin Karoline v. Baiern), durch eine Lithografie in Raczynski's Werke die „Bauern, die ein Bischen im Neusten Testamente lesen, d. h. Karte spielen“, und durch ein Blatt von A. Schäfer den „Klaus mit dem Steffen in der Schenke.“ — Scharlach (Eduard), ein tüchtiger Künstler aus der Schule des düsseldorfischen Hildebrandt, geschätzt in Reiterstücken. — Schelver (August Franz) von Osnabrück, geb. 1805, gest. zu München 1844, schilderte wahr und lebendig Militärscenen (Episoden aus der Hanauer Schlacht und aus dem Rückzuge nach der Leipziger Schlacht), Jagdgesellschaften (wie die „ruhenden Jäger“ beim Major Heise in Hannover, steingezeichnet durch J. Giere), Pferdegenre (Rossmarkt, Schiffzug, Güterwagen, Pferdbeschlagung vor einem Wirthshause und die „Rosstäuscherei“, launige Scene vor einer Schmiede im Gebirge, wo der vom Juden bestochene Schmiedeknecht dem Bauersmanne einen untriftigen Schimmel aufschwatzt). — Scheuren (Kaspar), der berühmte Düsseldorfer

Landschafter, der in so manchen seiner Naturstücke auch das Genre geltend macht. — Schilcher (Anton) von Mindelheim, geb. 1795, ein genialer Genredilettant, der dem Militärstande angehörte und 1827 infolge eines auf der Jagd erhaltnen Schusses in Griechenland starb. — Schindler (Albrecht) von Engelsberg im österr. Schlesien, geb. 1806, gebildet unter Fendi zu Wien und gest. das. 1842, ein bedeutender Meister im Militär- und Räubergenre. Seine Hauptbilder sind: „der todeswund im Kapuzinerkloster liegende Offizier, welcher vom Pater die letzte Oelung erhält", 1834 gemalt, aufgestellt in der Belvederegall., und „der Räuberüberfall bei Terracina", durch die von Selb für den Triester Kunstverein 1841 gelieferte Steinzeichnung bekannt. — Schindler (Karl) der Jüngere in Wien. Von ihm der Schwur zur Fahne, der letzte Abend eines Verurtelten, der fouragirende Husar und der Weingartenhüter, welche Bilder man aus Steindrücken kennt. — Schinz, Hans Georg und Kaspar, zwei Züricher, jener 1794, dieser 1798 geboren. — Schlee, ein Hannoveraner, bekannt durch Porträtgenre aus Italien. — Schleiden (Eduard) von Pyrmont, geb. 1809, gebildet unter Kaulbach in München. — Schlesinger (Heinrich) in Paris, gebürtig aus Frankfurt am Main und daselbst vorgebildet. Von diesem an der Seine geschätzten Maler kennt man z. B. „Blindekuh spielende Jünglinge und Mädchen" etc. — Schlichting aus Riga, gebildet zu Düsseldorf. — Schlick in Leipzig. — Schmidt, Adolf und Karl, zwei Berliner, jener aus Wach's, dieser aus Herbigs Schule. — Schmidt (Gottlieb) aus Johanngeorgenstadt, geb. 1801, gebildet zu Dresden. — Schmidt (Konstantin) aus Mainz, geb. 1818, gebildet in Düsseldorf, Genrelandschafter. — Schmitz (Hermann), ein geborner Düsseldorfer, tüchtig im Klostergenre. — Schmolze (Karl Hermann) aus Zweibrücken, geb. 1823, gebildet zu München, ein Talent für das Humoreskenfach. — Schneider (Aug. Friedr. Kristian) aus Dennin in Preussen, geb. 1812, ausgebildet in München. Von ihm auf der Ausst. 1848 „die Politiker", ein gut gemaltes Kabinetstück. — Schneider (Friedrich), geb. 1800 zu Dresden, sächsischer Hauptmann und bedeutender Dilettant in Militärschilderungen. — Schneider (Heinrich Justus) von Koburg, geb. 1811, gebildet in München, ein grosser Meister im Genrehistorischen. Zu seinen namhaftesten Werken zählen: „die Zerstörung des Klosters Reinhardsbrunn im Bauernkriege", 1835 ausgestellt, und der „Abschied der thüringischen Landgräfin Margarethe von ihren Kindern" (der Liebesbiss in die Wange ihres ältesten Sohnes Friedrich, der davon der Gebissene heisst). — Schnitzer (Josef Joachim) von Weingarten, geb. 1792, gebildet in der Stuttgarter Akademie, doch weit mehr durch sich selbst als durch Lehrer, als gediegener Meister im Kriegsgenre bekannt. — Schnorr (Ludwig Ferdinand) in Wien, geb. zu Leipzig 1789, der Bruder des München-Dresdners, grosser Meister in dem der Historie verwandten romantischen Poesiegenre. Wir erinnern an seine Faust- und Genovefenbilder nach Goethe's und Tiecks Dichtungen, an seine zaubervolle „Lurley" nach Brentano's Gedicht, welche in der Glut ihres Liebeswahnsinns zum Fenster hinausstarrt über den Strom hin nach dem Geliebten, der sie betrogen, und an die nach Lichtenbergs Idee geschilderten „Mädchen am Kinderborn", jenen lieblichen Kranz von unschuldigen Jungfräulichkeiten, welche ihren je nach den Stufen des Jugendalters und den Graden des weiblichen Sinnes verschiednen Karakter abspiegeln bei dem Hinabschauen in den Brunnen, woraus nach der Mutter Versicherung die Kinder kommen sollen. — Schödlberger (Nepomuk), geb. zu Wien 1779, bekannt durch mehre schöne Werke, welche der romantischen Genrelandschaft (wie das Bild mit dem Ritter Toggenburg) oder dem Kloster- und Kirchengenre zuzählen. Letztem Kreise gehören zwei vorzügliche Bildchen dieses Meisters in der Staatsgall. zu Wien an; das eine zeigt uns einen Zug von Kapuzinern, die einen Bruder zur Gruft tragen, das andre aber das Innere einer italischen Kirche, wo der Vollmond hineinscheint und ein Kapuziner die Kerzen anzündet, während etliche Landleute vor dem Altare knieen. Letztes Bild trägt das Datum 1830. — Schön (Friedr. Wilh.) in München, geb. zu Worms 1810, früher Steinzeichner, jetzt glücklicher und fruchtbarer Maler von lichteffektlichen Genrestücken. Seine besten Bilder sind bis jetzt folgende Nachtstücke: der beim Geigenunterricht einschlafende Schulmeister, die Dominopartie, die Münchner Künstlerkneipe beim Stubenvoll (mit etwa funfzig höchst lebendig gruppirten Bildnissgestalten) und die am Kamine versammelte junge Bauernfamilie mit der märchenerzählenden Alten. 1847 sah man ausgestellt ein zum Kirchgang bereites Bauermädchen, welches Bild an die Lesende von de Hooghe in der Pinakothek erinnert. — Schorn (Karl), geb. zu Düsseldorf 1802, ein Hauptschüler von Wach in Berlin, durchgebildet in München. Von dieser grossen Malerkraft, bei welcher sich karaktervolle Auffassung mit ausserordentlichem Farbensinn verbindet, haben wir einestheils bedeutsame Genrehistorien, anderntheils tüchtige Arbeiten im einfachern und niedern Genre. Unter sei-

nen eigentlichen Volkstücken heben sich hervor: die betende italische Bauernfamilie (bei der Prinzessin Karl v. Hessen, trefflich gestochen durch Ernst Rauch), die Kartenspieler, Mönche und Soldaten in der Schenke (beim Konsul Wagener in Berlin, steingez. durch K. Lange und K. Mittag) und die drei das Bier im Klosterkeller kostenden Mönche, deren einer begierig die schäumende Kanne hält. — Schrader (Antonio Friedr. Julius), geb. 1815 zu Berlin, gebildet hier und in Düsseldorf, ein trefflicher Geschicht- und Genremeister, der sich eine Zeitlang in rührenden Situationsbildern und im morgenländischen Genre bewegt hat. Erster Art sind: der beim Abschied den väterlichen Segen empfangende Sohn, der ertrunkene Sohn des Matrosen und die ins Mittelalter versetzte Kerkerscene, wo die Tochter ihren Vater besucht. Unter Schraders Bildern aus der andern Sfäre sind besonders anziehend die Sultanin in ihrem Kiosk in Betrachtung ihres Schmuckes und die im Harem musikmachenden Odalisken. — Schröder (Karl), der Braunschweiger, ein bedeutendes Talent für Volksmalerei. Von ihm die Geniestreiche, der Peter in der Fremde, die Rückkehr vom Jahrmarkte, die blinde Kirchgängerin etc. — Schrödter (Adolf), der als genialer Humorist berühmte Düsseldorfer, jetzt in Frankfurt am Main. Ueber ihn ist bereits im Art. *Düsseldorf* berichtet worden. Zu seinen neuesten Arbeiten zählt ein grosses dekoratives Werk, eine Friesmalerei auf einer ansehnlichen Folge vergoldeter Zinkplatten, Bauerntanz und Gelage darstellend. Ueber die Platten zieht sich ein ornamentistisches Rankenwerk hin, in welches die mannigfachsten Gruppen und Personen verflochten sind, in Zuständen, Begegnissen und Beziehungen, wie sie dem Künstler eben seine stets sprudelnde Laune eingab. Bei dieser nur auf leichten raschen Vortrag und derbe Gesammtwirkung berechneten Arbeit können feinere, mehr fesselnde künstlerische Elemente natürlich nicht zur Sprache kommen. Im weltgeschichtlichen Jahre 1848 hat Adolf Schrödter seinen treffenden Humor der Politik zugewandt und zu Frankfurt im Verein mit dem satirischen Federführer Detmold aus Hannover das Leben und die parlamentarischen Thaten des Reichsabgeordneten Piepmeyer herausgegeben. — Schröter (Konstantin), geb. 1794 zu Schkeuditz, gest. 1835 in Berlin, ein Hauptschüler des Leipziger Akademiedirektors Veit Hans Schnorr. Ausgezeichnete Kabinetstücke des Schkeuditzer Schröter sind: die „Versteigerung des Malernachlasses“ (beim Senator Jenisch in Hamburg), der „Possenreisser zu Salzbrunn“, die „ruhende Judenfamilie“, der „musikalische Kesselflicker“ (bei F. Fallon in Berlin, steingez. durch Werner), die „goldene Hochzeit“ (steingez. durch Fischer), der „Geburtstag der Grossmutter“ (steingez. durch Oldermann), der „alte Musiklehrer“ (beim Konsul Wagener in Berlin, steingez. von Oldermann), der „Lotteriekollektör“ (steingez. von K. Fischer), die „Dorfschule, wo eine Mutter ihren widerstrebenden Buben einführt“ etc. — Schrotzberg (Franz) in Wien, geb. 1811. — Schubauer (Friedr. Leopold), geb. zu Dresden 1795, sächsischer Stabsoffizier und bedeutender Dilettant im Militärgenre. — Schulz (Karl Friedrich), geb. 1797 zu Selchow bei Storkow im Beskowschen Kreise, Professor und Mitglied der Kunstakademie zu Berlin, ein geistreicher Genremeister, der besonders in Jagdstücken (daher er der Jagd-Schulz genannt wird) und in Militärbildern glänzt. Wir nennen z. B. seine „Treibjagd“ (bei Hrn. Speck in Lützschena, steingez. durch Leschke), den „Ausritt zur Hetze“ (bei Hrn. Hellborn in Berlin, steingez. durch Gille), die „preuss. Einquartirung in einem französ. Dorfe“ (steingez. durch Tempeltei) und das „Bivouac der Freiwilligen 1813“ (steingez. durch Oldermann). — Schulz (Julius), ein ebenfalls namhafter Berliner Meister in jagdlichen und andern Kabinetstücken, zugleich als Genrelandschafter zu bezeichnen. — Schulz (Theodor) von Goslar, geb. 1814, gebildet unter Wach in Berlin, dann zu München. — Schumann (Wilhelm) von Berlin, aus Brücke's Schule, sehr bewährter Volksmaler, der gern den Humoristen spielt. — Schüssler (Alfred), ein Dresdener aus Bendemanns Schule, bedeutendes Talent für die Genrehistorie. Von ihm fand man auf der Ausst. 1848 das sehr achtungswerthe, wenn auch durch seinen Stoff schmerzlich rührende Werk: „Kinder und Schätze der zerstörten Stadt Magdeburg, welche zu Braunschweig durch Tillysche Nachzügler feilgeboten werden.“ — Schütze (Joh. Wilhelm) zu Berlin, geb. um 1814, aus Klöbers Schule, entschiednes Talent für das edlere Volksbild. Seine frühern Bilder sind Gesellschaftstücke in der Art jener ältern Niederländer, welche ihre Kunst im Brillantstoffmalen dabei ins Licht setzten. Sein eigentlicher Beruf liegt aber im naiven Genre, in der Schilderung einfach-anmuthender Momente der Kinderwelt. Dieser Sfäre gehören denn auch Schütze's meiste Leistungen an. — Schwarz (G.) in Petersburg, geb. zu Berlin 1800, Meister im Militärgenre. Ein Bivouac bei Schloss Grunewald 1838 kennt man durch das Steinblatt des Malers selbst.

Schwind (Moritz), der Hoch- und Deutschmeister des romantischen Genre.

Sein herrlichstes Werk ist „der Hochzeitmorgen und die Rose“, ausgestellt 1848. Die Hauptfiguren des 6 F. Höhe bei 3½ F. Breite messenden Gemäldes befinden sich auf dem steilen Felspfade zu einer hochgelegnen Ritterburg, deren Thor mit Kränzen geschmückt immitten des Bildes uns offen entgegensteht; harrende Diener in gleichgiltigem Gespräche stehen und lehnen unter dem Thorwege; vom Thurme oben wehen Fahnen in die frische Morgenluft, und die Hände einiger Burgbewohner winken ins Thal hinab, aus dessen Waldung ein Trupp geschmückter Reiter kommt und über dem die Welt in blaue Fernen mit Bergen und Burgen sich hinzieht und verliert. Vor uns oder eigentlich über uns sitzt und steht auf der Burggartenmauer eine Gruppe festlich geputzter Mädchen, mit sichtbarer Spannung auf die nahenden Reiter gerichtet, denen zu Ehren noch rasch an der Toilette der Einen, und zwar an einer Haarschleife derselben, gearbeitet wird, damit sie, die Bräutliche, als die Königin des Tages makellos erscheine und des zu Rosse glänzenden, stolz ansprengenden Bräutigams würdig sei. Ganz unberührt von diesen Beziehungen ziehen den Weg unmittelbar vor uns Leute hin, die, obschon ärmlich und gar nicht wie auf Burgen geboren aussehend, sich doch als die Hauptpersonen des Bildes, als die Träger der poetischen Idee des Ganzen darstellen. Es sind Dorfmusikanten, Proletarier der Kunst, die zur Burg geladen sind, um mit Dudelsack und Geige, Fagott, Zither und Brummbass das stolze Nobelvolk beim Feste der Liebe in die nöthige Lust zu versetzen. Voraus geht ein ziemlich Wohlbeleibter, gebückt unter der Last seiner Bassgeige; wir sehen ihn nur von hinten, errathen aber aus seiner Eifrigkeit seine Sorge, nichts zu versäumen, zumal keinen Vortheil. Ihm folgt der Kollege mit dem Dudelsacke, ein redendes Abbild der theuern Zeit und schweren Noth, dem man es ansieht, dass Tag und Nacht Alles an ihm piept und knurrt, und dass er mit all seiner von ihm selbst verwünschten Musik kaum die Brotrinden für seine Familie verdient. Nun kommt ein Paar, und was für eins! Der lange Musikus rechts mit der Zither über der Schulter, mit der rothen Nase, den glänzenden Augen, dem versoffenen Maule, kennt gar keine Sorge, weder künstlerische noch bürgerliche; so lang' es noch volle Krüge in der Welt gibt, hat er keinen leeren, und eine zuschnurrende Katz wird ihm auch auf der Burg nicht fehlen, sobald er nur zu „zithern“ beginnt. Lustig leben ist ihm allein Leben, und da die Musik dazu verhilft und selber lustig ist, so ist diese sein Fach. Der kleine Violin-Buckelinski, der neben ihm geht, findet einen solchen Standpunkt unter seiner Würde; zwar fragt es sich sehr, ob er auf seiner Geige das leistet, was Bruder Lüderlich auf der Zither, aber er will das Höhere, Reinere, Idealere, spricht von dem Adel der Kunst, von der moralischen Gewalt der Töne, wofür der lange Kithariede freilich nur ein unzugängliches Lächeln bereithat. Hinterdrein kommt endlich der wahre Künstler, das Tongenie, die dichterische Seele, welche bei dem Bewusstsein, von den Andern nicht verstanden zu werden, sich abgesondert hält. Stillinniges Entzücken hat sich seiner bemächtigt, wie er gesenkten Blickes traumvoll dahinwandelt. Eine Rose, die eins der kranzflechtenden Mädchen von der Burggartenmauer hat herunterfallen lassen und über welche die andern Musikmachergesellen gleichgiltig und blind hinweggeschritten sind, fesselt sein Auge, denn er sieht keine blose Rose, sondern findet in ihr ein Zeichen des Glücks und der Liebe, von der Schönsten und Reizendsten ihres Geschlechts für ihn auf den Weg gelegt! So langt er nach der Blume, die am Boden liegt, und man begreift wie er mit dem süssen Schmelz der Gefühle zum Fagott gekommen, das er unter dem Arme trägt. — Die Anordnung des poetischen Ganzen ist ebenso geistreich als schön und leicht. Indem sich Alles von selbst zu machen scheint, ist doch Alles bis auf die kleinste Linie wolbedacht und voll Wirkung. Die Zeichnung ist ungemein energisch und bestimmt, geht aber namentlich bei den Musikanten in Karikatur über. Dies wird der sinnige Betrachter des Bildes natürlich finden, denn es sind die Schattentöne des Künstlerlebens überhaupt, die uns hier zu Gemüthe geführt werden. Je wahrer die Gedanken sind, als deren Träger die Figuren auftreten, um so weiter rückt die feine Satire eben diese fingirten Träger von den wirklichen weg und nun erst auf der Markscheide des Wirklichen und Unmöglichen feiert der Humor seinen lustigen Sieg. Dass die Zeichnung nicht strenger in den Formen durchgeführt ist, darf die Freude am genialen Werke nicht verleiden. Die gewählten Farben erscheinen in der Zusammenstellung glücklich, nur sollten ihre Modulationen in noch nähere Verwandtschaft mit der Natur gesetzt sein.

Schwingen (Peter), ein unter den Düsseldorfern hervorragender Genremeister, von dem bereits im Art. *Düsseldorf* die Rede gewesen. (B. III. S. 300.) Ein dort unerwähnt gebliebnes, sehr gelungenes heiteres Stück: „der Schmaus nach dem Gewinne des grossen Looses“ erschien auf den Ausstellungen 1845. In R. Lecke's Münchener Blättern wird über dies aus dem Leben gegriffene Bild voll frischen gesunden

Humors berichtet wie folgt. „Wir sehen hier das Innere einer Zechstube. An einem reichbesetzten Tische sitzen ein Dutzend Personen, darunter etliche schöne Bauermädchen, zwischen ihnen der Herr Dorfrichter; er hat ein schwarzes Sammetkäppchen auf und schmaucht behaglich schon sein Pfeifchen; vielleicht legt er es noch einmal beiseite und kostet von einem spätern Aufsatz, denn die Tafel ist noch nicht zu Ende, das dauert wenigstens bis in die Nacht hinein, bis alle selig vom süssen Weine sind, und sich auf ein Ohr legen. Dadurch, dass der Künstler mitten im höchsten Jubel einen alten armen Nachbar oder Bekannten der Gewinnenden, nebst seiner etwas verblüfften Frau eintreten lässt, welche von allen Gästen, besonders vom Hausherrn, so freundlich und herzlich bewillkommt werden, hat er uns die ganze Scene höchst anziehend gemacht. Die Leute sind nicht stolz geworden; der Mann mit dem blauen Kittel und seine ärmlich gekleidete Frau sind ihnen lieb und werth wie zuvor. Ich zweifle nicht, dass der biedere Hausherr jenem, wenn er nach Hause geht, eine Rolle Thaler in die Hände drückt und ihm mit stammelnder Zunge in die Ohren sagt: „Michel, wenn Du etwas brauchst, so weisst Du, wo Du hingehen musst.“ Jetzt lasst die Leute essen und trinken, bis nichts mehr in sie hineingeht, wir haben nichts dagegen; sie haben ein weiches mitfühlendes Herz und eine offene Hand, und wir dürfen überzeugt sein, dass der Jubel nicht alle Tage so fortgeht; es ist nur heute, ein für allemal. Lustig nehmen sich die beiden Musikanten aus, die auf der Bank an der Wand stehen, der eine hat eine Geige, der andere eine Posaune. Zwischen den Gästen durch sieht man auch eine kleine erotische Scene; ein Mädchen, welches eine Gans aufträgt, wird von einem Burschen auf einen Augenblick sistirt, ihre lächelnde Miene zeigt, dass sie die Kühnheit des Burschen, der unbezweifelt um einen Kuss bittet, weil er das Maul so spitzt, nicht übel nimmt; dieser junge Kerl könnte aber unmöglich so verwegen sein, hinter dem Rücken des gestrengen Herrn Dorfrichters sich so aufzuführen, wenn es ihm nicht schon vor der Stirn heiss, und wenn — er nicht Soldat wäre, wie aus dem nur ein wenig sichtbaren rothen Kragen zu ersehen ist. Am Eingang der Thüre zapft ein kräftiger Bursche die leeren Flaschen wieder voll, er hat einen Pfeifenstummel im Maul und sieht sich nach dem eben eingetretenen Michel um. Wo man hinschaut ist Jubel, und alles ist vollgepfropft mit Ess- und Trinkgeräthschaften. Das Bild ist sehr gut gemalt, nur hätten wir den kleinen Gewandpartien etwas schönere und leichtere Falten gewünscht. Man kann dieses im Allgemeinen den Herren Genremalern vorwerfen, dass ihre Draperien zu wenig studirt und zu hölzern gezeichnet sind. Die Farbe ist ihnen zu sehr Hauptsache.“ — Seefisch (Hermann Ludwig) von Potsdam, Genrelandschafter zu Berlin, aus Wach's Schule. — Seibertz (Engelbert) in Prag, geb. 1813 zu Brilon im Bezirke von Arnsberg, gebildet in München, sehr gediegener Lebensbildmaler. — Mad. Seiffarth in London, Genrelandschafterin. Von ihr rühmt man die Schilderung eines mit der Dienerin aus der Kirche kommenden Fräuleins, aus dem J. 1839. — Seitz (Franz) in München, geb. das. 1818, aus Schlotthauers Schule, ein neben Eugen Neureuther blühendes Talent im arabeskischen Genre. — Senff (Adolf), der verrömerte Hallenser, welcher die Blumen der Menschheit nicht minder schön wie die Blumen des Feldes malt. — Siegert (August), der Breslauer Genrelandschafter, gebildet in Berlin, Paris und Italien. Von ihm die „Wahrsagerin unter den Slowaken“, welche durch den Steindruck von Koschwitz bekannt ist. — Simmler aus Geisenheim, ein Hauptmeister in der Thier- und Genrelandschaft. — Simon (Friedrich) aus Heidelberg, in München. Von ihm die „betrunknen Rekruten“, lithografirt in R. Lecke's Münchener Blättern, die „Musikstunde“, schönes Nachtstück, und „der Dichter Dr. Dachstübner, der zum Fenster hinausleuchtet, um die randalenden Katzen vom Dach zu verjagen“, ein sehr humoristisches Bild aus dem J. 1845.

Sohn in Düsseldorf, der Leonorenmaler, ausgezeichnet im poetischen Genre. Von ihm z. B. die prächtigen beiden Geschwister, wozu ihm das bekannte Dreischwesternbild vom ältern Palma in der Dresdner Gall. das Motiv der Anordnung geliefert hat. Sohn hat in dem Schwesternpaare denselben Gegensatz zwischen Blond und Braun behandelt, den er schon in seinem Leonorenpaar aus der Tassogeschichte vorgeführt. Dabei hat er aber nicht die weiche Süssigkeit des Leonorenbildes wiederholt, sondern eine ungleich grössere Kraft und Freiheit in Bezeichnung des Karakteristischen entfaltet. Die Blonde besonders ist mit einer reizenden Keckheit ausgestattet. — Soltau (Hermann Wilhelm), geb. zu Hamburg 1812, gebildet in München. Von ihm schätzbare Stücke wie das „Münchner Allerseelenfest“ und die „Fahrt auf der Isar.“ — Sonderland (Joh. Baptist), geb. zu Düsseldorf 1805, einer der beliebtesten Volksmaler dasiger Schule, unverwüstlicher Launikus. Seinem ersten rühmlichst anerkannten Bilde: „Zigeunerzug“ nach Walter Scotts Guy Mannering (ausgestellt zu Berlin 1828, zehn Jahre später vom Maler selbst ausgezeichnet radirt)

folgten: der wilde Jäger nach Bürgers Ballade (1830), die Wahrsagerin, der Bärentanz, das gestörte Stelldichein (1834), der scherzende Jäger und der überraschte Liebhaber, der zechemachende Wirth, der „Fischmarkt", wo der Verkäufer lachend die Magd am Kinne fasst (1835), die „rheinische Fähre" (1836), des Kriegers Abschied und des Kriegers Heimkehr (1837, beide Stücke bei Hrn. Schönfeld in Düsseldorf), die Passagiere oder der versäumte Eilwagen, das Schusterlein, das Mädchenpaar am Putztische (1838), Hans und Grete, die „drei Röslein" nach dem Volksliede, die Hirschjagd (steingezeichnet durch H. Hartmann), die Ruhe nach der Jagd (steingez. durch G. Daniel), das den Schuh anziehende Mädchen (1840), die „Schnitter auf dem Heimwege" mit bedeutender Liebesintrike (aus dem J. 1842, sowohl gelungen in der Zeichnung wie warm, brillant und kräftig in der Farbe, im Besitze des Königs von Preussen), die beiden „Nebenbuhler" (ein schmucker Tirolerbub und ein verdrüsslicher Stallknecht vor der drallen schnippischen Münchnerkellnerin), die beim Gelehrten einkehrenden Kosacken, der ungestüme Liebhaber (1844) etc. Weiteren Namen erwarb sich Sonderland durch seine seit 1837 bei Buddeus in Düsseldorf erschienenen „Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", welche sehr ausgeführte Radirungen so grossen Anklang fanden, dass diese Art Gedichtillustration viele Nachahmung zur Folge hatte. Sonderländische Zeichnungen zu Immermanns Münchhausen findet man in Holz geschnitten. — Speckter (Otto) in Hamburg, einer der trefflichsten Genrezeichner, der namentlich als Illustrator von Fabeln, Gedichten etc. zu hohem Rufe gekommen ist. — Spitz (Friedr. Karl), geb. 1813 zu Hanau, gebildet in München. — Spitzweg (Karl), geb. zu München 1808, durch sich selbst gebildet, tüchtiger Genrelandschafter, dessen karakteristisch durchgeführte Stücke durch gemüthliche Laune anziehen. — Spohr (Friedr. Wilh.), geb. 1798 zu Riga, gebildet in München, bekannt durch Gebirglerstücke und anderartige Volksbilder. — Sprick (Johann) zu Berlin. — v. Stael-Holstein (Karl) aus Liefland, gebildet unter Wach in Berlin, bekannt durch russische Scenen etc. — Stange (Bernhard), geb. zu Dresden 1806, ausgebildet in München, bedeutender Genrelandschafter, dessen Stücke stets durch poetische Stimmung anmuthen. Sein jüngstes Werk ist ein politisches; es feiert in einer Tyrolerlandschaft den 1848 angebrochenen „Freiheitsmorgen Deutschlands." Wir befinden uns auf hohem Bergesgipfel. Alpengipfel ringsum, der höchste glühend vom Nachscheine der untergegangnen Sonne; auf allen andern Feuerflammen, die bei den fernen wie funkelnde Sterne erscheinen. Im Vorgrunde wird durch Bergbewohner das dreifarbige deutsche Banner aufgepflanzt, das vom Winde bewegt hoch in der Luft flattert. Es ist die deutsche Einheitsfeier, die hier von der Kunst vorweg begangen und von der Wirklichkeit hoffentlich trotz allen Windischgrätzen und Manteufeln bald nachgeholt wird. Diese politische Landschaft, die als solche auch zu den Errungenschaften des ersten Jahres deutscher Freiheit zählt, ist ein durchaus schönes, mit feinem Gefühl für Form und Farbe durchgeführtes Bild, in welchem von dem künstlerischen Interesse nicht ein Korn dem politischen geopfert ist. — Stauber (Karl), geb. zu Amberg 1815, ein der Münchnerschule angehörendes Talent für das launige Genre. — Staudinger (Baptist) von Elbogen in Böhmen, ein junger begabter Künstler aus Fendi's Schule zu Wien. — Steffeck (Karl) in Berlin, gebildet unter Franz Krüger, dann in Paris und Italien, ein ausgezeichnetes Talent, das durch derbe kräftige Genrestücke mit Pferden, Rindern und Hunden dem Publikum lieb und werth geworden ist. Man nennt von ihm ein „Reitergefecht" 1840, das „Palermitaner Pferderennen während des Rosalienfestes" 1844, den „Stiertransport mit berittenen Schlächtern in der Campagna di Roma", den „gehetzten Stier" 1848. — Steinbrück von Magdeburg, der Meister aus der Düsseldorferschule, hier anzuführen wegen seiner Leistungen in der Genrehistorie, in Scenen aus romantischer Lebenssfäre und aus der Kinderwelt. — Steinhäuser (Friedr. Wilh.) von Bremen, geb. 1816, der Bruder des Bildhauers, bekannt durch porträtliches und anderes Genre aus Italien. Von ihm auf den Ausstellungen 1848 eine Albanerin und die „Beichte in Rom." — Steinheil (Ludwig Karl August) in Paris, geb. 1810, graziöser Schilderer romantischer und andrer Lebensscenen. — Steinle in Frankfurt, der fromme Historienmeister, auch bedeutsam im Genrehaften, wohin sein wundervolles Bild der „Märchenerzählerin", sein „Aepfeldieb" und andre liebliche Compositionen gehören, die freilich Fantasiestücke aber doch lebenspiegelnde sind. — Stieler in München. Von ihm auf der Ausst. 1848 ein „Mädchen, das sein Brüderchen durch einen Waldbach trägt", grosses Bild voll kräftiger Naturwahrheit. Dies kernhaft derbe Stück, das uns so gesunde Formen, so hellblickende Augen etc. zeigt, überschreitet nur durch seine Grösse das Maas des Idyllischen. — Stilke (Hermann Anton), glänzender Meister im romantischen Genre. Pilger in der Wüste; Kreuzritter auf der Wacht; kristliche Sklavinnen beim Feste

der Odalisken etc. — Stirnbrand (Franz) in Stuttgart, namhaft durch schöne schwäbische Trachtstücke. — Stobbe in Düsseldorf. — Stobwasser (Gustav) von Berlin, hier und in Düsseldorf gebildet. Von ihm „der durch ein Mädchen gelabte Alte“ und ähnliche Stücke, deren geschmackvoller Vortrag eine grosse Geübtheit in Handhabung des Pinsels bekundet. — Stohl (Michael), geb. zu Wien 1814, seit 1842 in Rom lebend. Von ihm meisterliche Aquarelle, z. B. die „Schachpartie“, welche 1847 vom Wiener Kunstverein angekauft ward. — Strassberger (Wilhelm), ein Leipziger, geb. 1796, glücklich im Kriegsgenre. — Strassgschwandner zu Wien, bekannt durch militärische Stücke wie Hinterhälte u. dergl. — Straub (S.) von Genf, aus Hornungs Schule. — Streckfuss (Karl Wilhelm) von Merseburg, aus der Düsseldorferschule. — Stuhlmann (Heinrich), ein sehr karakteristischer Volksmaler Hamburgs, geb. das. 1803. — Stürmer (Heinrich) in Berlin, durch sehr lebendige Militärscenen und sehr anziehende Genrelandschaften bekannt. Karl St., der Sohn Heinrichs und Schüler von Cornelius, zwar vornehmlich Geschichtmaler, aber auch tüchtig auf dem Felde seines Vaters, namentlich glücklich in Tyrolerscenen. — Sulzer (David) von Winterthur. — Suter (Josef), ein Schweizer Aquarellist, Meister in trachtlichen Volkstücken, alpenländischen und italischen.

Swoboda (Eduard), ein Wiener Genremeister, der in seinen Stücken auf bedeutenderes und karakteristisches Leben ausgeht. 1844 erschien seine „Auffindung eines werthvollen Bildes bei Versteigerung eines Nachlasses“, ein Karakterstück ersten Ranges. Einen andern glücklichen, an treffenden Beziehungen reichen Gegenstand hat Ed. Swoboda sodann in seiner „Holzvertheilung“ dargestellt, die man auf der Wiener Ausst. 1845 sah. Die Armen haben sich vor dem Thor eines Pfarrhofes versammelt und sind im Begriff, theils das empfangene Holz wegzubringen, theils ihre Anweisungen darauf zu übergeben. Greise, Männer und hübsche Mädchen, rüstige arbeitsfähige Männer und Weiber mit krankhaft aussehenden Kindern, alle drängen sich zu, und nicht immer scheint die Vertheilung den richtigen Maasstab gefunden zu haben. Es ist dies Alles mit grosser Gewandtheit und psychologischer Lebendigkeit wiedergegeben und recht schön vorgetragen; nur der Umstand, dass Swoboda zur Bezeichnung der herben Kälte allen Personen geröthete Nasen malte, macht im Bilde keine vortheilhafte Wirkung und hätte jedenfalls mit der grössten Mässigung behandelt werden sollen. Sodann erschienen von Sw. die „Winkelbörse“, die „Galanterie“ und das gediegene Bild des „Protestes“, welches der Wiener Kunstverein 1847 erwarb. — Swoboda (Rudolf), geb. 1819 zu Wien, hier und in München gebildet, ein hoffnungsvoller Genrelandschafter. — Tanner (Rudolf) von Richterschweil, 1775—1830, glücklicher Genreaquarellist. — Tasche (G.) in Darmstadt. — Teichel (Franz) in Berlin, geb. um 1816, launiger Maler in Oel und Aquarell, aus Hosemanns Schule.

Teichlein (Anton) in München, geb. das. 1820, ein sehr bedeutendes Talent, dessen Ruf durch eine tiefromantische, dem Volks- und Dichtermunde entnommene Genrehistorie begründet ist, nämlich durch den 1848 ausgestellten „Rattenfänger von Hameln“,

der selbst die Wildesten bezwingt,
wenn er die goldnen Lieder singt!

Dies Gemälde von ziemlich grossen Dimensionen und sehr vielen Figuren wird im Förster-Kuglerschen Kunstblatte gedachten Jahres beschrieben wie folgt. „Der Künstler verlegt die Darstellung aus dem bekannten Gedicht von Goethe vor das Thor einer mittelalterlichen Stadt, an die Stelle, wo die Wege sich theilen, der eine rechts (wenn man aus der Stadt kommt) zur Kirche, der links zu einem öffentlichen Spaziergange führt; ein tiefer gelegenes Wasserbecken nebst Brunnen nimmt die vorderste Stelle im Vorgrund ein. Auf dem, in einer Erhöhung gehaltenen Wege zur Linken geht tänzelnd der Rattenfänger, in Scharlach gekleidet, das Glockenspiel spielend, das alle Welt in seine Zauber bindet. Ihm voraus eine ausgelassene Kinderschaar, mit einem Narren an der Spitze, und sichtlich über ihr Alter hinaus zu wilden Begierden fortgerissen. Ueppige Frauen umgeben den Rattenfänger und hängen sich an ihn mit lüsternem Blick, den er zu fesseln sucht durch Gegenblicke, wüste Weiber aus dem Volke schliessen sich ungehindert an die Frauen von Stande an. Rechts aus der Vorhalle der Kirche sucht ein Mönch mit erhobenem Kruzifix die Verirrten zu warnen und zurückzuleiten; bei Einigen gelingt es ihm und namentlich sieht man eine Familie in Trauerkleidung mit Abscheu sich von der weltlichen Lust abwenden; ein junges Bürgermädchen, obschon mit dem Gesangbuch bewaffnet, kann doch kaum der Begierde widerstehen, wenn nicht ihr Begleiter, ein frommer Schlossergesell, den Abfall verhindert. Das Schwanken zwischen Lust und Pflicht ist noch in verschiedenen Figuren und Gruppen ausgedrückt; aber als abschreckendes

Opfer des in der Regel ungleichen Kampfes sitzt mit einem Säugling auf dem Schooss, und einem Strohkranz im Haar eine Wahnsinnige, in der Mitte des Bildes, wo die Wege sich scheiden. Hier ist der Gedanke des Künstlers klar und ergreifend; weniger entschieden spricht er aus der Gruppe Wäscherinnen im Vorgrund, die an dem Vorgange Theil nehmen, ohne übrigens neue Beziehungen zu zeigen.“ Dies grosse Bild ist freilich auf einen ziemlich weiten Standpunkt des Betrachters berechnet, auf welchem die Einzelheiten in Form und Zeichnung verschwinden und nur der Gesammteindruck der Composition und der Färbung bleibt. Die Farbenwirkung im Allgemeinen ist angenehm und harmonisch, aber die unbefriedigende Behandlung und Durchführung des Bildes wird bedauert sowol des Gegenstands als seiner Auffassung wegen, in welcher ein Reichthum von Gedanken und Motiven liegt, die eine ernste und gründliche Durchbildung wol verdienten.

Teichs (Friedr. Adolf) in Braunschweig, geb. das. 1812, Meister im romantischen Genre, in edeln altdeutschen und pittoresken morgenländischen Scenen. Den letztern gehören an: die Anglerin im Serail; die gefangnen, von Mamelucken bewachten Thessalonier; die Küstenlandschaft mit Arabern, welche gefangene Griechen bewachen, etc. — Teschner (Alexander) in Berlin, aus Wach's Schule. — Themann (Karl) in Berlin, aus Franz Krügers Schule. — Thon (Sixtus) in Weimar, ausgebildet in Düsseldorf, bewährt in romantischen und lustigen Genrestücken. — Tischbein (Karl Ludwig, geb. zu Dessau 1797, jetzt in Bückeburg lebend, und August, geb. zu Rostock 1805, in Triest thätig). Erster ist ein Volksmaler von seltner Bedeutung. Sein Talent für karakteristische Auffassung stellte sich gleich in seinem ersten Genrestücke, der 1820 gemalten „Scene im Café greco zu Rom“, glänzend heraus. 1829 erschien seine tiefgefühlte Schilderung des „Todengräbers“ und 1839 seine höchst lebenswahre Darstellung „gefangener Wilddiebe.“ Auch historisch poetisches Nobelgenre ward von ihm gediegen behandelt, z. B. Egmont bei Klärchen und Tasso bei der Fürstin nach den bekannten Stellen in Goethe's betreffenden Dramen. — Töpfer (Valentin und Rudolf), Vater und Sohn, berühmte Genfer Künstler, beide ausgezeichnet im humoristischen Genre. Valentin, der ebenso scharf die Natur als treffend witzig das Leben auffasste, drang auf der von Freudenberger süsslich eröffneten, dann von Niklas König tüchtiger betretenen Bahn der Schweizervolkschilderung auf das Glücklichste vorwärts; sein Sohn Rudolf aber, der die geistigen Fonds des Vaters mit Zinsen geerbt, beschritt mit erweitertem Gesichtskreise, bei gleichem Glücke, den vorgeebneten Kunstpfad. Rudolf, der 1846 in seinem 47. Lebensjahre verstarb und vom Vater überlebt ward, erwarb sich, obwol er nur als Zeichner auftrat, einen fast europäischen Ruhm, da er ein ebenso origineller Schriftsteller wie Künstler war und durch seine illustrirten Genfer Novellen, komischen Reisebilder etc. seinen Namen in der ganzen französischen und deutschen Lesewelt verbreitete.

Törmer (Benno), ein Dresdner aus der Schule Vogels v. Vogelstein, durchgebildet in Italien. Von ihm fein ausgeführte Kabinetstücke aus dem romantischen Kreise und aus dem italischen Frauenleben. Falkenjäger mit Damen 1839. Procidanerin über die niedre Gartenmauer auf das Meer und den Strand hinausschauend, in der Thorwaldsenschen Sammlung. Lautenspielerin im Garten der Villa Este sitzend, 1841. — Trautschold (Wilhelm), Schüler Herbigs in Berlin und Schadows in Düsseldorf, bewegt sich mit grosser Tüchtigkeit in der Schilderung des muntern Volkslebens. Man hat von ihm Schenkenbilder u. dergl., auch genrelandschaftliche Stücke. — Treml (Fr.) in Wien machte eine Zeitlang besonders das Soldatenleben, von der Gemüthsseite aufgefasst, zum Gegenstand seiner Darstellungen. 1845 sah man von ihm die sinnige Schilderung eines „Wachtpostens am Weihnachtsabend.“ Es ist ein kalter stürmischer Winterabend, ringsum ist Alles mit Schnee bedeckt; beim Schein einer Strassenlaterne steht der Wachtposten in seinen weissen Mantel gehüllt, an Haar und Bart beeiset, vor einem Fenster, woraus ihm die Kerzen des Kristbaumes entgegenschimmern und wo die bewegten Gestalten innen seltsam kontrastiren mit dem vor Frost starrenden Kriegsmanne. Man sieht es diesem an, dass gar seltsame und ungewohnte Empfindungen durch seine Seele gehen. Im J. 1846 erkaufte der Wiener Kunstverein von Treml das niedliche Kabinetstück: „Empfang einer geweihten Kirchenglocke“, welches anspruchlos heitere Bild durch die tongedruckte Steinzeichnung von J. Bauer bekannt gemacht ist. 1847 ward vom Wiener Verein ein Tremlsches „Schleichhändlerbild“ erworben. — Triebel in Berlin, beachtenswerth im Tyroler-Genre. — Prof. Veith, der Münchner, gest. 1846 im Alter von 47 Jahren, zunächst als ausgezeichneter Bildnissmaler bekannt, aber auch namhaft als witziger satirischer Skizzist. — Vogel (Ludwig) in Zürich, Geschicht- und Volksmaler. Von ihm schweizerische Lebensstücke wie das „Tischgebet“, das „Wallenstätter Bauernhaus“ und die „Appenzeller Familie.“ — Vogel (Peter) von Frankfurt am Main,

gebildet in Düsseldorf, gest. 1835. Von seinen Stücken sind durch Steinzeichnungen bekannt: der „Ausgang aus der Kirche“ und das „Klosterleben.“ — Voltz (Friedrich) in München, geb. 1817 zu Nördlingen, unter dem Einflusse Albrecht Adams, des Jugendfreundes seines Vaters Johann V., herangebildet; zwar vornehmlich Thiermaler, aber überdies ächter Genrelandschafter, da er meistens Figuren, Thiere und Landschaft zu einem vollkommnen Idyll vereinigt. — Wagner (F.) in Berlin. Von ihm eine Spinnerin, im Aquatintastich von Oldermann bekannt. — Wagner (L.) in Karlsruhe, gewandter Volksmaler, dessen Auffassungstalent und Humor man aus dem Bildchen kennt, welches einen „Maulwurfsfänger aus dem Murgthale“ schildert (auf der Züricher Ausst. 1842).

Waldmüller (Georg Ferdinand), Prof. in Wien, geb. 1793. Trotz seiner Einseitigkeit und stereotypen Darstellungsweise ist derselbe als Matador der österreichischen Volkschilderer zu bezeichnen, denn er hat das rechte Zeug zu dieser Bildergattung und bringt es auch auf seine Art und Weise in erfolgreichste Anwendung. Von dem an sich richtigen Grundsatze ausgehend, dass doch nur die Natur allein die beste und treuste Lehrerin des Künstlers sei, hält er auch an ihren palpablen Wahrheiten mit der minutiösesten Gewissenhaftigkeit fest, und alle seine Studien sind ein Ausdruck dieses Glaubensbekenntnisses. Sein Naturalismus hat ihn mit Manchem seiner akademischen Kollegen zu Wien in heissen Konflikt gebracht. Oft musste Waldmüller den Vorwurf hören, dass er seine gemalten Gemüthszustände immer und immer wieder in österreichische Bauernkleider stecke, dass er über den engen Kreis der Dorfkinder nicht hinauskomme und dass zudem aus seinen zwar meisterlich behandelten Köpfen immer wieder dieselben Modelle herausblicken. Damit hat es nun allerdings bis auf einen gewissen Grad seine Richtigkeit; gleichwol dürfte man dies nicht so sehr als Manier denn als natürliches Ergebniss der Grundansicht, also eines Princips und bewussten Wollens bezeichnen, eines Wollens, das den Spuren der natürlichsten und einfachsten Lebensäusserungen nachgeht und menschliches Thun und Gebahren in seinen unverkünstelten und unverkümmerten Zuständen belauscht. Waldmüller ist in allen seinen Darstellungen Prototyp naturalistischer Auffassung; alle, auch die unbedeutendsten seiner Figuren, sind ebensoviele Bildnisse, wozu er die Modelle unter dem Landvolke weit und breit requirirt, und die er mit Miniaturfeinheit bis ins kleinste Detail ausführt. Alles, vom Kopfe bis zum Fusse, vom Baumgipfel bis zum Steinchen am Wege ist aufs Getreuste der Natur nachgebildet, mit der besondern Eigenheit, dass jeder einzelne Theil, z. B. ein Auge, ganz fertig gemalt wird, ohne dass früher eine Untermalung des Ganzen vorausgegangen wäre. So sehr dieses musivartige Malen die Erreichung einer Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen zu erschweren scheint, so ist Waldmüllers Werken doch eine seltne Haltung und Harmonie eigen, die sich freilich nur auf Vortrag und Farbengebung bezieht, indem sonst das Vortreten des Modelles allenthalben fühlbar ist. Wär' es überhaupt möglich, auf diesem Wege Geist und Leben in ein Werk zu bringen, so würde Waldmüller in solchen Darstellungen kaum seines Gleichen finden. Die Fruchtbarkeit dieses Genrevirtuosen ist fabelhaft. Wir begnügen uns mit Angabe seiner Leistungen in den letzten Jahren. Auf der Wiener Ausstellung 1845 sah man die „Nepomuckerei“, den „Kristtagmorgen“, die „Gratulation“ und die „Heimkehr von der Aernte“, Darstellungen, wovon jede wol ein Dutzend Figuren enthält. Der Gegenstand des erstern Bildes bezieht sich auf die Andächteleien, welche jährlich am 16. Mai an acht Tage lang zur Namensfeier Johanns von Nepomuck vor den in Oesterreich überall vorkommenden Standbildern dieses Heiligen mit Gebet und Gesang stattfinden. Ein älterer Mann singt vor, Alt und Jung singt dann die einzelnen Verse nach; — in der Art nun, wie dies der Künstler geschehen lässt, hat er viel Laune und Humor entwickelt. Im Kristtagmorgen untersuchen die Kinder, die während der Kristnacht die Schuhe zum Fenster hinausgestellt, die Bescheerung des heil. Krist; auch hier bot sich dem Künstler ein weites Feld zur Ausprägung der verschiedensten Gefühle der Kinder. Minder ist dies der Fall, wo der Enkel dem Grossvater den woleingebläuten Glückwunsch hersagen soll, aber allenthalben der Nachhilfe bedarf. Auf der Ausst. 1846 interessirte zunächst die Schilderung „kindlichen Schmerzes.“ Aus der Vorstubenthür eines Bauernhauses tritt soeben der greise Dorfpfarrer, welcher der hinscheidenden Hausmutter die letzte Wegzehrung gereicht hat. Bitterlich weinend liegen eine erwachsene Tochter und ein noch jüngeres Geschwister auf den Knieen, indess der greise Vater, sich und die Seinen mit dem Troste der Religion stärkend, unter Thränen gen Himmel weist. Es ist eine jener Situationen, welche Waldmüller dem gewöhnlichen Leben mit einem so glücklichen Griffe zu entlehnen und mit so vieler Wahrheit dem Gemüthe nahezulegen weiss. Eins der vorzüglichsten Genrestücke der ganzen Ausst. war auch die „Abendandacht in einem Bauernhause“, die zu vorge-

dachtem Bilde das Seitenstück abgab. Sodann sprach den Musterer dieser Ausst. noch eine „Mutter mit ihren Kindern“ an, ein warm empfundnes, von poetischem Hauche überwehtes Dorfidyll. Ein früher entstandnes Hauptstück Waldmüllers, das köstliche „Ende der Dorfschule“ (in der Samml. des Konsuls Wagener zu Berlin), ist durch Benedetti's trefflichen Stich bekannt, der als Vereinsblatt des österr. Kunstvereins auf 1847 erschienen ist. Bei der glücklichen Gabe, mit wenigen Mitteln einen sichern und bestimmten Erfolg zu erzielen, dürfte Waldmüller noch einen rüstigen Schritt weitergehn und man würde in ihm einen Dorfgeschichtmaler begrüssen, der für Oesterreich die volle Bedeutung eines malenden Berthold Auerbach hätte.

Wanderer in München, geb. 1804 zu Rothenburg an der Tauber, malt mit Beifall Porträtgenre wie „Münchener Kellnerinnen“ etc. — Weddige in Düsseldorf, bekannt durch seine „Genügsamkeit.“ — Weidenmann von Winterthur, der Italien und Algerien durchwandert hat, ist ächter Genrelandschafter und schildert Menschen- und Thierleben wie die Natur mit karakteristischer Treue. Er entfaltet in seinen Genresfären originelle und humoristische Ideen und weiss jedem scheinbar unbedeutenden Vorwurf eine interessante Seite abzugewinnen. Eine Menge Oelskizzen, welche er aus Algier heimgebracht hat, bekunden den erfinderischen, schnell und klar auffassenden Künstler. — Weller (Theodor), der verrömerte Münchener, sehr fruchtbar in italischen Volksscenen, die er in einer weichen abgeglätteten Weise behandelt. G. R. Ward stach in Schabweise nach ihm den „römischen Gefangenen“ (das schöne Gemälde bei Hrn. Bork in Mannheim), Friedr. Hohe steinzeichnete die „Bewirthung des wandernden Mönchs bei einer Familie zu Albano“, Wilh. Straucher die „Lieberklärung“ und Andere Andres. In der Schleissheimer Gall. befindet sich Wellers Schilderung einer „ital. Karawane.“ In der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen die „Saltimbanchi auf der Piazza Montanara zu Rom“, wo die von Alter und Rauch geschwärzten mächtigen Travertinmauern und Bögen des Marcellustheaters zu dem bunten Getreibe auf dem immer belebten und immer schmuzigen Platze einen seltsamen Hintergrund bilden. — Wendling in München.

Wengler (J. B.), ein junges sehr bemerkenswerthes Talent zu Wien, das seine Vorbildung bei Matthias Ranftl empfing. Wenglers Bereich sind belebte Wirthshausscenen, Hochzeiten etc., worin er eine grosse Lebendigkeit der Auffassung an den Tag legt. Seine 1845 ausgestellten Bilder, eine „bairische Wirthshausscene“ und eine „oberösterreichische Bauernhochzeit“, zählten bereits zu den vorzüglichsten Leistungen deutscher Volksmalerei. Die Wiener Ausst. 1846 brachte von ihm die „slowakische Kirmess“, ein Genrestück grösseren Maasstabes, ausgezeichnet durch Karakteristik und reiche gutgruppirte Staffage. Der in diesem Bilde und Wenglers Bildern überhaupt vorherrschende gelbröthliche Ton ist ein Schritt ins Manieristische. — Wilhelmi in Düsseldorf: Venezianerin mit der Mandoline etc. — Wittich in Berlin, Bearbeiter des Nobelkostümgenre, Schönmaler der Edelknaben und Edelfräulein. — Wittmer in Rom, Meister im italischen und orientalischen Genre. Berühmt ist seine Schilderung des „Possesso“, jenes Zuges nach Cervaro, der sich als Frühlingssaturnalie der deutschen Künstlerwelt zu Rom alljährlich wiederholt. So glänzend die Erscheinung der Hauptbetheiligten und so reichgeschmückt die Umgebung ist, so sehen wir doch Allem den Karakter eines ächten Volksfestes (wozu das ursprüngliche Künstlerfest geworden) eingeprägt; das Volk erfüllt den Vorgrund, an den Hintergrund lehnt sich das Volk, und der Jubel und liebende Antheil desselben ist es, welcher dem Ganzen Leben verleiht und die Weihe des bedeutungvollen Tages erhöht. — Wyttenbach in München, bekannt durch Thiergenrestücke. Eine höchst lebendige Schilderung ist sein „von Hunden und Affen umgebener Savoyardenbube.“ Die Thiere haben eben ihre Komödie gespielt und stecken noch in ihren bunten Kleidern; jetzt sehen sie mit Erwartung, Gierde und Neid auf ihren Gebieter, der ein Stück schwarzes Brot mit ihnen theilen will. — Zeller (Konrad) von Hirslanden bei Zürich, in Rom ausgebildet, glücklich in italischen Lebensscenen, die er mit grosser Wahrheit und warmen natürlichen Farben schildert. 1847 sah man von ihm „badende Mädchen“, welche Nacktheiten schön klar, zart und decent behandelt waren. — G. Zick in Berlin: Jagdgenre.

Frankreich.

In Frankreich sehen wir das Genre nicht vor dem 18. Jahrh. in eigentliche Blüte kommen. In den ersten Stadien seiner dortigen Blüte finden wir es ganz dem Zeitkarakter des Volks entsprechend ausgeprägt, indem es vornehmlich die affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnisse wiederspiegelt, welche die französische Bühne und die französische Welt selbst damals zur Schau gab. Neben diesem Zierschäfergenre, das endlich in erotischem Schlamme erstickte, that sich jedoch auch

bereits eine Genrerichtung im tüchtigern Sinne der Niederländer kund. Im 19. Jahrh. machte sich unter dem Einflusse der romantischen Schule das sogen. „historische Genre“ geltend, auf welches sich so viele glänzende französische Kunstkräfte warfen, dass es unter solcher Begünstigung die strenge Geschichtmalerei um den Thron zu bringen drohte. Neben jenem romantisch-geschichtlichen Genre oder vielmehr nach demselben (da die Zeit dafür vorüberist) treibt nun der längst gepflegte Baum der eigentlichen Lebensmalerei Millionen von Blüten, unter welchen freilich die tauben unzählbar und nur die soliden zu zählen sind. In letztern erkennt man mit Freuden ein Hinneigen zum Princip der niederländischen Schule, so dass man hoffen darf, dass auf diesem Wege die französische Malerei sich allmälig organisch entwickeln und volksthümlich ausbilden werde. Bis jetzt ist ihren besten Genreprodukten hübsche Erfindung und das Verdienst nachzurühmen, bei trefflicher Haltung keine peinliche Technik zu verrathen. Sie sind wie für den Kupferstich und Steindruck gemacht, daher es an ihrer Verbreitung durch die vervielfältigende Kunst nimmer fehlt. Wir erinnern nur an die geistreichen Stücke von *Destouches*, *Duval le Camus*, *Grénier*, *Grosclaude*, *Scheffer* und *Schnetz*. Die Herrschaft des Bürgerthums ist in Frankreich wie anderwärts die mächtige Heberin des Genre; mit jener schlägt dieses täglich breitere Wurzeln, und so gewinnt die sociale Welt eine ihr entsprechende sociale Kunst.

Die ersten Maler von Beruf, welche sich in Fr. dem Genre widmeten, waren die Gebrüder Louis und Mathieu Antoine le Nain, erster geb. 1583, beide gest. 1648. Werke derselben im Pariser Museum (Prozession in einer Kirche und ein Schmied in seiner Werkstatt), in der Schleissheimer Gallerie (ein Maler im Begriff die vor ihm sitzende Dame zu konterfeien), beim Marquis v. Stafford zu London (das in den Karakteren überaus wahre Bild des Dudelsackpfeifers mit Kindern, die zuhörend ihn umgeben). Jacques Callot von Nancy, 1592 — 1635, der allbekannt fruchtbare fantastische Humorist, der weniger mit dem Pinsel, weit mehr mit dem Stichel gearbeitet hat. Eine Reihe Callotscher, etwas zu geleckt ausgeführter Bildchen, welche das Leben eines Soldaten schildern und fast lauter Greuelscenen bieten, trifft man in einer der römischen Gallerien. Dieselben Scenen kennt man geätzt von ihm. — Claude de la Ruelle, blühend in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. zu Nancy, Hofmaler Heinrichs II. von Lothringen, Zeichner der Hoffeste und öffentlichen Aufzüge. — Moyse Valentin, 1600—32, Geschicht- und Genremeister aus Simon Vouets Schule. Von ihm im Pariser Museum eine singende und musicirende Gesellschaft (gestochen durch J. Massard) und im Berliner Museum das interessante Stück: der Kavalier bei den Zigeunern. Er lässt sich von der einen Zigeunerin aus der Hand wahrsagen, während die andre ihm den Geldbeutel stiehlt; dabei stehen mehre Zigeuner, deren einer die Bassgeige, der andre die Violine spielt. — Cl. de Ruet, blühend in Frankreich 1630 bis 40, dann in Italien. Kriegs- und Jagdgenre. — Jacques Courtois, gen. *Bourguignon*, 1621—71, berühmt im Kriegsgenre und in der Genrelandschaft. Seine Gefechtstücke sind von frappanter Wirkung, ausgezeichnet durch geistreiche und dramatische Composition, feurige und glückliche Erfindung, sowie durch die Leichtigkeit der Pinselführung und die Transparenz der Luft. — Jean Bapt. Santerre, geb. 1651 zu Magny bei Pontoise, gest. zu Paris 1717. Von ihm „bei Licht lesende Damen“, das bei Licht zeichnende Mädchen, die Sitzende mit dem Briefe in der Hand (gestochen durch Château), das den Vorhang wegziehende Weib und „das Kohl abschneidende Frauenzimmer“, welches letzte durch B. Picart gestochne Stück bei einer Versteigerung um 6890 Livres wegging. — F. du Guernier, blühend zu Paris 1660. Bildnissgenre. — Alex. Fr. Desportes, 1661 bis 1743, berühmt im Jagdgenre. — Claude Gillot von Langres, 1673 — 1722, der den Anfang mit Scenen aus der französ. Komödie und Gesellschaft machte, worin alsbald sein Schüler Wateau ihn überstrahlte. — Antoine Pesne, 1683 bis 1757, aus der Schule des Charles de la Fosse. Von ihm in der Dresdner Gall. das Mädchen mit Hühnern und Tauben, gestochen durch Gottlieb Rasp. — Antoine Wateau, 1684 bis 1721, aus der Schule des Claude Gillot, der berühmte Haupttonangeber des Haarbeutel- und Reifrockgenre, der in seinen delikat behandelten Stücken die zierliche Lüge der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit mit feiner Naivetät vorführt und damit sehr meisterlich, wenn auch unabsichtlich, persiflirt. — Jean François de Troy der Jüngere. Von ihm ein gutes Stück im Berliner Museum: das hinter einem steinernen Tische sitzende Mädchen, welches im Begriff ist, eine Tasse Schokolade auszulöffeln, und dabei aufmerksam und mit freundlicher Miene einen ausserhalb des Bildes angenommenen Gegenstand betrachtet. Detroy nähert sich in diesem Bildchen dem Geschmacke des Wateau. Das Motiv ist lebendig und anziehend, die Zeichnung fein, die Behandlung in einem sehr warmen und klaren Tone geistreich. — Jean Baptiste Oudry, geb. 1686 zu Paris,

gest. zu Beauvais 1755, der berühmte Thiermaler, von dem man grosse Jagdschilderungen und auch Genrelandschaften andrer Art hat. — Nicolas Grimoud, geb. um 1690 in der Provence. Von ihm Hirtenstücke und andres Genre. — Nicolas Lancret, 1690 bis 1747, unter Pierre Dulin und Claude Gillot gebildet, allbekannt durch seine im Geiste Wateau's gemalten Gesellschaften. Diese Kabinetstücke sind von ähnlicher Trefflichkeit wie die Wateauschen; ein Wahrzeichen der Lancretschen Bilder ist ihr heller sonniger Silberton. — Jean Bapt. Pater, auch *Paterre* geschrieben, 1694 bis 1736, Schüler Wateau's und äusserst fruchtbarer aber salopper Zeitgesellschaftsmaler. Friedrich der Grosse besass dreissig Stücke dieses Fapresto der französischen Modemaler; sie befinden sich noch in den kön. Schlössern und die bessern darunter sind jene Bilder, wozu Pater die Motive aus Scarrons komischem Romane erlesen hat. — J. B. S. Chardin, 1699 bis 1779, der meisterliche Begründer des französischen Familiengenre, das er in einer so gemüthlichen, lebenvollen und harmonischen Weise zu behandeln wusste, dass er darin den besten Häuslichkeitsmalern Hollands nahkommt. — Gabriel Gresly von Lisle, geb. um 1700, gest. in Besançon 1756, Autodidakt und entschiedner Naturalist, vortrefflich in Scenen aus dem gemeinen Leben. — Etienne Liotard von Genf, 1702 bis 1790. Von ihm das berühmte Pastellbild in der Dresdner Gall., welches ein Wiener Stubenmädchen als Schokoladebringerin darstellt. *La belle Chocolatière* ist viel durch Nachbildungen verbreitet; unter den Stichen danach ist vorzüglich der von Posselwhite und unter den Steinblättern das von Léon Noël zu nennen. Auch die Wiener Gall. besitzt ein Stück von ihm, und zwar ein Porzellangemälde aus dem J. 1760, darstellend eine an gedecktem Tische sitzende Alte, welche über dem Bibellesen eingeschlafen ist. — Chevalier Favray, blühend 1750. Von ihm im Louvre Nr. 1298: im Gespräch begriffne Malteserdamen, dabei eine Bäurin, welche ihr Kind säugt. Die Köpfe sind ansprechend und zart individualisirt, die Stoffe meisterlich gemalt und die Ausführung des Ganzen in warmem Tone und gutem Impasto sehr gediegen. — François Boucher, 1704 bis 70, Erotiker. — J. B. Descamps oder *Décamps*, geb. zu Dünkirchen 1714, Maler ländlicher und häuslicher Scenen, sonst als Kunstschriftsteller bekannt. — J. B. Greuze, 1726 bis 1805, ein Hauptmeister im Familiengenre, der jedoch kein so unbefangener Lebensauffasser wie Chardin ist. Er erstrebt zwar ebenfalls sehr das Gemüthliche, geht aber dabei ins Sentimentale über. Allbekannt sind durch Stiche seine im Louvre befindlichen Stücke: die ländliche Braut, die Abreise und die Heimkehr. — Loutherbourg von Strassburg, 1730 bis 1812, einer der grössten Effektmaler, der das Genre im grossartigsten Maasstabe bearbeitet hat. In der Samml. des Sir Th. Baring bestaunt man seine Schilderung des grossen Brandes von London im J. 1666. — Fragonard, 1733 bis 1806, Erotiker. — Lepicié von Paris, 1735 bis 84. — Nicolas Tanché, geb. um 1740, verdienstlich in Stücken wie der Junge mit dem Murmelthiere und der Tanzbär vor der Hausthür, bedeutender jedoch durch seine Genreradirungen. — L. J. Desprez von Lyon, 1740 bis 1804. Kriegsgenre, Persiflagen und schwedische Trachtstücke. — François Sablet, *le Romain* zubenannt, geb. 1751 in der Schweiz, gest. 1803 zu Madrid, sehr namhafter Genremeister, von dem man ein Bauernfest, einen neapolitanischen Tanz und eine aus der Hand eines italischen Landmädchens weissagende Zigeunerin rühmt. — Jean François Garnerey, geb. zu Paris 1755, gebildet unter Louis David, sehr produktiv in der Genrehistoire. — Marguerite Gérard, geb. 1761, Darstellerin des zartern häuslichen Lebens, junger Mütter mit ihren Kindern etc. — Jean Charles Tardieu, genannt *Cochin*, geb. zu Paris 1765, Schüler Regnaults, bemerkenswerth durch Stücke wie der „französische Offizier, welcher einen gefangnen Araber schützt" (1810). — Jean François Schall oder *Schalle*, blühend in Paris 1790 bis 1812, namhaft durch anekdotische und romantische Stücke. — Jacques Swebac, gen. *Jacques des Fontaines*, aus Metz, gebildet unter Duplessis in Paris, gest. 1833. Er liebte das Militärgenre, worin er als ein sehr geistreicher Nachfolger des A. Fr. van der Meulen erscheint, lieferte auch jagdliche und andre Genrelandschaften. — Henri Marlet, 1771 zu Autun geb. — A. Fr. Lagrénée, geb. 1775 zu Paris. — Pierre Révoil, geb. zu Lyon 1776, Meister im historischen Genre und als solcher ein Hauptvertreter der frühern Periode der burbonischen Restaurationszeit, wo mit besondrer Vorliebe Anekdota aus der ältern französ. Geschichte behandelt wurden. — François Leroy de Liancourt, aus Vien's Schule. — Louis Edouard Rioult, geb. 1780 zu Montdidier. Von diesem Meister, der auch dadurch merkwürdig ist, dass er wegen Lähmung der Rechten seit 1820 mit der Linken malte, hat man schätzbare romantische Stücke und kleinere Genrebilder, die alle voll Lebens und saftig gemalt sind. — Sophie Guillemard, aus Regnaults Schule. — Michel Grobon in Lyon, ein glücklicher Meister im niedern häuslichen Genre, der sich sehr den Niederländern annähert. — August Gar-

nerey, gest. 1824, Schüler seines Vaters Jean François, sehr fruchtbarer Genrezeichner und Aquarellist. — Jenny Legrand, Schülerin Leroy's und Liancourt's, blühend 1800 bis 24. Familienscenen, Mädchen und Frauen in verschiednen Beschäftigungen. — Nicolas Antoine Brun von Beauvais, aus Vincent's Schule, blühend 1800 bis 30, karakteristischer Sceniker und dabei guter Kolorist. — Adolphe Eugène Gabriel Roehn, geb. 1780 zu Paris, bedeutender Meister im Kriegsgenre sowie im naiven und humoristischen Stück. — Fleury François Richard, in Blüte seit 1801, Haupt der Lyoner Schule und grosser Meister im historisch-romantischen Genre, jenem anekdotischen Feudalgenre, das in der südfranzös. Schule vornehmlich ausgebildet und zum Nachtheile der ächten Geschichtmalerei geltendgemacht ward. — Grévedon, geb. 1782. — N. T. Charlet, geb. zu Paris 1783, aus der Schule des Barons Gros, geistreicher Genrezeichner auf Stein, der meist Soldatenscenen behandelte. — Hortense Victoire Haudebourt-Lescot, geb. zu Paris 1785, gest. das. 1845. Hielt sich lange Jahre in Italien auf, daher ihre Bilder grossentheils italisches Volksleben schildern. Ihre Hauptbilder sind: der „Fusskuss der St. Peterstatue zu Rom" (im Palais Luxembourg) und der reich und schön componirte „Saltarello in Rom", den S. William Reynolds gestochen hat. — Rosalie de Lafontaine, Schülerin Regnaults, blühend 1806 bis 19. — Claude Rumeau, Schüler Davids und Isabey's, 1806 bis 30 in Paris blühend. — François Souchon, geb. 1787, Genrehistoriker und Trachtstückmaler. — Schnetz, in dems. Jahre geb., Direktor der franz. Akademie zu Rom, ein Hauptmeister in Scenen aus dem Leben italischer Landleute, durch ästhetisches Gefühl und kräftige Färbung sich empfehlend. Manche seiner Bilder erinnern an die italischen Scenen seines jüngern Zeitgenossen Leopold Robert, nur ist bei Schnetz die Stimmung heiterer und das Kolorit etwas trüb, bei welcher letztern Eigenschaft seine Bilder sehr bald sich von den Robertschen unterscheiden lassen. — Augustin Alexandre Thierriat von Lyon, geb. 1789, ein bedeutendes vielseitiges Talent. Von ihm das „Begräbniss eines Karthäusers", ein „religiöses Fest" (1824) etc. — Pierre Jos. Dedreux-Dorcy.

Horace Vernet, der Grossmeister der edlern Lebensmalerei in Frankreich, Sohn des berühmten Pferdemalers Charles Vernet von Avignon, geb. 1789. Die auf dem Boden des Naturalismus erblühte, epochemachende Kunstkraft des Horace hat breiteste Bahn gebrochen zu einem nationalen Zeitgeschichtgenre und dadurch zur lebenswahrsten Geschichtmalerei überhaupt. Sein grossartiges Talent entfaltete sich zunächst in jenen Genregeschichtstücken, in welchen er mit reichpoetischem Sinn einzelne kleine Vorfälle der Napoleonischen Feldzüge behandelte. Dann folgten bedeutende Aufgaben aus der Periode des birnköpfigen Friedensnapoleons, Scenen aus der französischen Waffenzeit in Algerien, unter welchen Schilderungen die der Ueberrumpelung der Smala Abdel Kaders vornehmlich berühmt ist. Mit diesen Stücken, wo afrikanische Küstennatur, sesshaftes Maurenvolk, nomadisirende Araberstämme und Eroberrolle spielendes Franzosenthum die Ingredienzen des Scenischen bilden, hat Vernet eine neue Welt voll Interesses in Genre und Geschichte eröffnet. Eins seiner jüngsten Meisterwerke, das man 1847 in Berlin ausgestellt gesehn, gibt einen Vorfall wieder, dessen Augenzeuge der Maler selbst bei seinem Aufenthalte in Algier gewesen war. Man sieht im Vordergrunde einen dekorirten französischen Soldaten, der ein Mutterschaf zwischen den Beinen hält und ein kleines Kabylenkind an den Eutern saugen lässt. Die Mutter des Kindes, eben gestorben, wird im Mittelgrunde des Bildes zur Erde bestattet. Dieser, der Mittelgrund, ist mit malerischen Gruppen französischer Soldaten angefüllt, die ihre Waffen und Pferde zusammengestellt haben; im Hintergrunde sieht man auf den Felshöhen etliche Vedetten ausgestellt. — Auch in die nordische Genresfäre hat sich Vernet verstiegen; wir erinnern z. B. an den „russischen Schlitten", das durch Wilh. Meyerheims weissgehöhten Steindruck bekannte Gemälde beim Freiherrn Welczeck auf Czuchow in Schlesien.

Theodor Géricault von Rouen, 1790 bis 1824, der Meister des Schiffbruchs der Méduse, hier seiner Soldatenstücke wegen zu nennen. — Simon Jacques Rochard, geb. 1790. Weniger in Frankreich als in England bekannt, wo er einen bedeutenden Rang unter den Genre-Aquarellisten einnimmt. — H. de Guérard, gest. 1836 in Neapel; von ihm durch sorgfältige Ausführung anziehende Stücke. — G. P. Ronmy von Rouen, bedeutender Genrelandschafter, seit 1810 blühend. Von ihm im Pariser Salon 1841 die Schilderung einer feierlichen Prozession. — Franç. Grénier Saint-Martin, aus Davids Schule, seit 1810 blühend. Von ihm meisterliche Stücke wie die „kleinen Holzdiebe", das *mauvais sujet et sa famille* (durch die Stiche von Jazet bekannt), die „Heirathspläne" und die „Rückkehr aus der Stadt." — Antoine Jean Baptiste Thomas, geb. zu Paris 1791, Geschicht- und Genremaler. Von ihm die „Prozession in Neapel zu Ehren des heil. Januarius" und die malerisch und geistreich

componirte „Pariser Revolutionsscene“, wo dem bekannten Grafen Molé das Pistol auf die Brust gesetzt wird. — Louis Honoré Saint-Jean, geb. zu Dünkirchen 1793. — Edme Jean Pigal, geb. 1794 zu Paris, einer der geschätztesten Lebensmaler unsers Jahrh., der durch den Humor und die meist treffliche Behandlung seiner Volkstücke Liebling des Publikums ward. — Paul Emil Destouches, geb. 1794 zu Dampierre, berühmter Geschicht- und Genremeister aus Davids, Guérins und Gros' Schule.

Louis Leopold Robert, geb. zu Chaux de Fonds 1794, gest. zu Venedig 1835, einer der grössten und berühmtesten Meister des Genrefachs, der leider durch Selbstmord aus der Welt geschieden und zu früh für seinen Ruhm gestorben ist. Seine Lebensgemälde sind zugleich poesievolle Geschichtbilder, auch wenn sie nur persönliche Momente aus dem heutigen Volksleben darstellen. Sie sind abwechselnd Idyllen, Elegieen, Epopöen, welche die Zustände und Schicksale einer Menschenklasse, einer Nation, eines Landes aussprechen und vergegenwärtigen. Die „Schnitter“, die „Winzer“, die „Fischer“ sind die weltbekannten schönsten Leistungen dieser hohen Kunstkraft; sie stellen das italische Volksleben in den reizendsten Eigenthümlichkeiten dar; die Auffassung ist immer edel, nie gemein, die Malerei eine sehr passende, tüchtige, namentlich im Schnitterbilde, an dem nichts auszusetzen ist, während im Winzerbilde die Farbe zu substantiell, wirklich tingirt erscheint. Das Schnitterbild (*les moisoneurs*) befindet sich in der Louvregallerie, eine unvollendet gebliebene Wiederholung desselben mit Veränderungen in der Gall. des Grafen Raczynski zu Berlin, das Fischerbild (eine zu Chioggia bei Venedig zum Fischfang aufbrechende Seefischerfamilie) im Stadthause zu Neufchatel, eine „Sicilianerin mit ihrem Kinde“ in der Samml. Leo's v. Klenze, „Procidanerinnen“ (durch Blätter von J. Sprick und A. Teichel bekannt), die „Heimkehr der Landleute vom Feste der Madonna del Arco bei Neapel“ im Palais Luxembourg, ein „verwundeter Räuber und sein Mädchen“ in der Schönbornschen Samml. zu Reichartshausen am Rheine, ein „schlafender von der Frau bewachter Räuber“, „der junge Grieche, der seinen Dolch wetzt“ (eins der kleinern Bilder des unvergleichlichen Künstlers, voll lebendiger individueller Karakteristik) in der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen, die herrliche Schilderung der „Neapolitanerinnen“ in der Samml. des Mr. Deu, endlich die „Wittwe“ (des Meisters letztes, durch Ed. Mandels Stich bekanntes Bild) in der Samml. des Hrn. Marcotte d'Argenteuil.

Ary Scheffer, geb. 1795, Sohn des Deutschen Baptist Scheffer von Mannheim und der Roterdamerin C. Lamme, Bruder des Henry Scheffer, einer der edelsten Meister im einfachen und romantischen Genre, der Scenen und Karaktere mit historischem Auge auffasst und mit grosser Wahrheit und wärmstem Gefühle schildert. Man nennt von ihm die ergreifende Schilderung der „Suliotinnen, welche nach der Ermordung ihrer Männer im Begriffe sind sich vom Felsen zu stürzen“, die preiswürdige Darstellung des „Faust mit dem Gretchen“ nach Goethe's dramatischer Dichtung, die sinnigen „Mignonbilder“ nach dems. Dichter, die poesievolle „Klage der Jungfrau“ nach Schillers Gedicht, die „kranke Mutter, welche auf ihre beiden Kinder gestützt zur Kirche geht“, die „verirrten Kinder“, die „Rückkehr aus Russland“ etc. Ary Scheffers Leistungen sind denen des Paul Delaroche verwandt. Als ein Musterwerk der Malerei dürfen seine im Luxembourg befindlichen *femmes des Souliotes* gelten. Die Gruppe der Weiber, welche sich die Haare ausraufen, als sie sehen, wie ihre Männer von den Truppen Ali Pascha's von Janina niedergemetzelt werden und wie diese Weiber den Entschluss fassen, sich mit ihren Kindern in den Abgrund zu stürzen, ist so effektvoll beleuchtet und so energisch klar gemalt, wie es die Besten unsrer Zeit nur selten hervorbringen. — Edouard Swebac, geb. um 1796 zu Paris, tüchtig in Markt- und Jagdstücken, russischen Reisebildern etc. — Paul Louis Oudart, Genreaquarellist aus Spaendoncks Schule. — Paul Delaroche, geb. 1797, ein Hauptmeister im historischen Genre, auch im einfachen Lebensbilde, das er aber ebenfalls mit dem Auge des Historikers auffasst. Wir nennen beispielsweise seine „italiänische Familie“, die als volles Genrestück grade zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen zählt. — Jean Gabriel Scheffer, der Genfer, geb. 1797, ein trefflich zeichnender, geistreich schaffender Meister, der aus Regnaults Schule stammt und sich in Italien durchgebildet hat. Er erinnert an den Namhaftesten seiner Namensvettern in Paris, an Ary Scheffer. — Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy, geb. 1798, aus der Schule Abels de Pujol. — Jean Alphonse Roehn, geb. 1799 zu Paris, Sohn des Ad. E. Gabr. R., gebildet unter Gros und Regnault, bedeutend in ernsten und heitern Scenen aus dem französ. Volksleben sowie aus den vornehmen Kreisen der französ. Gesellschaft. Von ihm das kindliche Bild der Gastfreundschaft, der Gang nach der Schule, der Grossvater vor der Wiege des Enkels, die schäkernden Schwestern und die durch Noëls Steinzeichnung bekannte Travestie

des Urtheils des Paris, wo einem im Sessel ruhenden Alten drei Mädchen die Waden zeigen. — Henry Scheffer, der Bruder Ary's, fruchtbarer Familienscenenmaler, dessen Bilder etwas kalten und protestantisch nüchternen Karakters sind, jedoch immerhin ihr eigenthümlich Ansprechendes haben, was in der Schlichtheit der Auffassung, in der Stillgemüthlichkeit des Scenischen und in der Sauberkeit des Vortrages beruht. Man kann diesen Meister in vielen Stücken mit dem Engländer David Wilkie vergleichen. H. Scheffer hat übrigens neben seinen zahlreichen kleineren Bildern, welche das wirkliche Leben abspiegeln, auch mehre grössere Gemälde geschaffen, welche in die Geschichtmalerei hinüberspielen und als historische Lebensbilder zu bezeichnen sind. Wir nennen aus dieser Säre das Meisterwerk, welches die protestantische Predigt nach der Zurücknahme des Nanter Edikts zum Gegenstand hat; ferner das Karakterstück, welches Charlotte Corday in dem Momente vorführt, wo sie eben den Marat ermordet hat und von Mitgliedern des Tribunals verhaftet und vor Gericht geschleppt wird. In dieser lebhaften Composition spielen die Leidenschaften unter Jakobinermützen, Dreimastern und Zöpfen, welche aber alle zu sehr in eine Horizontallinie gestellt sind. Dies im Palais Luxembourg befindliche Bild leidet freilich auch an Kälte des Kolorits, zumal in der Hauptfigur mit dem blassblauen Kleide. — Victorine Angélique Emilie Rumilly, geborne Genève aus Grenoble, gebildet unter Regnault.

François Biard von Lyon, geb. 1800, ein Hauptmeister im humoristischen und dramatischen Genre. Diese Malerkraft ist eine der Karakteristischsten des heutigen Frankreichs und vielleicht so bedeutsam wie die Kunstkraft des Grossmeisters Horace Vernet. Zuerst ist Biard immer Denker, dann malt er. Bei ihm drücken Pinsel, Zeichnung und Farbe immer nur eine Idee aus, sei sie nun naiv, komisch, fesselnd oder tragisch; immer herrscht in seinen Bildern Wahrheit und grosses Naturstudium. Eins seiner besten Genrebilder trifft man im Luxembourg; es ist das drastisch und meisterhaft durchgeführte, mit Glanz und Wahrheit der Farbe alle Werke, welche sich dort danebenbefinden, überstralende Bild der „ambulanten Schauspieler, welche sich in einer Scheune anputzen, um Zaire und das Ballet Psyche aufzuführen." Die Primadonna legt sich den Schnürleib an, der alte Gemahl mit der Schlafmütze hält ihr den Spiegel vor, dort stopft eine andre Darstellerin noch ihre Strümpfe, der Held brennt den martialischen Backenbart, ein Knabe wird mit Schuhwichse zum Mohren gemacht; das Alles geschieht zwar sehr komisch, aber durchaus nicht übertrieben, der Künstler bewährte hierin seine scharfe Beobachtungsgabe und seinen treffenden Humor, worin er, wie gleichfalls in der glänzenden Farbe, von keinem andern Meister übertroffen wird. Nicht minder launig, aber nur skizzenhaft behandelt, ist der „pensionirte Offizier", ein wahres Original; er führt eine Gesellschaft Damen und geistlicher Herren in seinem bizarr ausgeschmückten Garten herum, wo einer der Geistlichen neugierig in eine Grotte hineinschaut, aus deren Dunkel ein nacktes Venusbild hervorglänzt. Besser noch, wenn auch klein, ist das Bild der „Ruhe nach dem Bade"; wir sehen eine Odaliske wollüstig auf dem Teppich hingestreckt, wie sie sich durch eine schwarze Sklavin die Fliegen vom reizenden Leibe fächeln lässt, die nun unbarmherzig über das schwarze Gesicht der Dienerin herfallen, welche sich dies ganz gemüthlich gefallen lässt. Ein eigenthümliches Humorstück ist ferner das „Mauthhaus", das durch den Mezzotintostich von Jazet (Pesther K.-V.-Blatt für 1843) bekannte Bild. — Die höchste Entfaltung seiner Kunstkraft zeigt Biard in seinen Seegeschichten. Beweisstücke seines grossen Talents für das Seegenre sind die ergreifend dramatischen Schilderungen des „Kampfes mit den Eisbären", der „Schiffbrüchigen" und andrer Seelebensscenen. In letztgenanntem Bilde sehen wir drei aus dem Schiffbruch gerettete Menschen, einen kräftigen Seemann mit seiner Frau und einem blühenden Mädchen. Drohende Wogen umfluten das Floss, wo das Mädchen ohnmächtig hingesunken ist, so dass ihre Füsse vom Meere bespült werden; nach diesen will eben ein gewaltiger Haifisch schnappen, wäre nicht der Matrose, der sich mit der Linken an einem Balken des Flosses anklammert, in der Rechten aber ein Beil hält, um damit dem Hai den Kopf zu spalten. In den Gesichtszügen und den Bewegungen der Mutter herrscht unsägliche Angst, die der Beschauer theilen würde, vertraute er nicht der scharfen Axt in der nervigen Hand des Matrosen. Am fernen Horizonte zeigt sich für Alle ein rettendes Segel. In einem frühern Bilde gab uns Biard ein Stück Humanitätsgenre, nämlich die Schilderung einer „Schiffsmannschaft, welche ein Sklavenschiff in den Grund gebohrt hat und den Negern die Freiheit gibt."

J. J. Gérard, genannt *Grandville*, geb. zu Nancy 1803, gest. zu Paris 1847, ein Genrezeichner von europäischem Rufe, der genialste Erfinder auf dem humoristisch-satirischen Felde, Illustrator der Chansons von Béranger (1836), der Fabeln von Lafontaine und der Reisen Gullivers von Swift (1838), der Werke von Boileau (1839),

der *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* (1840), der Fabeln von Florian

(*Probe Grandvillescher Genrezeichnung.*)

(1841), der *pétites misères de la vie humaine* (1842) und des *Jerôme Paturot à la recherche d'une position sociale* von Louis Reybaud (1846). Aus letztem Werke ge-

ben wir hier eine Zeichnungsprobe, den „gekrönten Schüler.“ Näheres über die Leistungen Grandville's besagt der Künstlerartikel.

Roqueplan, geb. 1803 zu Mallemort (Bouches du Rhône), ein origineller, poesievoller, aber manierirter Meister, der als Kolorist sowol in Oel- wie in Aquarellbildern eine wahre Zauberkraft entfaltet. Man hat von ihm viele Kostümgenrestücke, welche uns die französische Hofgesellschaft des Mittelalters und der Roccocozeit in ihren Prunkzimmern schildern. Seine übrigen kleinformatlichen Werke sind meist Naturlebensbilder, Genrelandschaften und Seelebensstücke. Dem lyrischen Genre zählen zu: der verliebte Löwe (durch das grosse Schwarzblatt von N. Desmadryl 1841 bekannt), die sich bekränzenden italischen Landmädchen (gest. von A. Teichel), u. dergl. Stücke mehr. — Pierre Thénot, grosser Aquarellist und Sepiazeichner, von dem man jagdliche und andre Genrelandschaften kennt. — Alex. Gabr. Descamps in Paris, höchst begabter Lebenmaler aus der Schule Abels de Pujol, früher Allerleimaler, später Fuss fassend im orientalischen Genre. — Aimée Pagès, Schülerin von Meynier und Malerin galanter Stücke. Zwei ihrer graziösen Bilder: die Dame in Erwartung auf dem Ruhebette und die Lesende auf dem Sofa sind durch Stiche von Sixdeniers bekannt. — Alexandre Debacq, geb. 1804. — Fr. Gabr. Lepaulle von Versailles, Schüler Regnaults, Horace Vernets und Bertins. — Edme Lepoittevin, geb. zu Paris 1806, aus Hersents Schule, ein Meister im Seegenre, dessen Bilder in der Feinheit des malerischen Tones den Biardschen zur Seite stehen, aber im Gehalte sich mit diesen nicht messen können. Seine Seebilder sind seltener eigentliche Seestücke, häufiger sind sie lediglich Genregemälde, auf denen unter Anderm auch etwas Meer vorkommt. Uebrigens sind sie voll Lebens und Bewegung, und man bedauert nur, dass dieser Maler wie viele vorzügliche und an Erfolg gewöhnte Künstler in Wiederholungen verfällt. So sehen wir fast auf allen seinen neuen Bildern einen in seinem Fahrzeuge aufrecht stehenden Fischer oder Seemann, der dem Sturme trotzt und dessen Haare der Wind peitscht. Dergleichen ist recht gut, wenn es sich nicht zu oft wiederholt und nicht zum Aushängeschilde des Seemalers wird. Man findet in seinen Stücken aus den letzten Jahren auch Manches, wovon nur Eile und Zerstreuung die Schuld tragen. Lepoittevin scheint da mitunter nach verschiednen alten Studien oder Skizzen und nicht nach der unmittelbaren Ansicht der Dinge zu malen. Man hat von ihm die verschiedenartigsten Genreleistungen, selbst Kriegs- und Jagdgenre; doch gefallen zumeist seine angenehmen, harmonisch und sorgsam ausgeführten „Seescenen“, seine Horizonte voll mysteriöser Tiefe und seine Himmel, wo gepeitschte zerrissene Wolken drohen und Unglück verkünden. Sein Hauptwerk ist die ergreifend dramatische Schilderung des Untergangs des Linienschiffes *le Vengeur*. — Jean Bapt. Alex. Hesse, Zögling des baronisirten Gros. Von ihm Genrehistorien: der Tod Tizians während der Venediger Pest; Lionardo da Vinci beim Vogelhändler Vögel kaufend, um denselben die Freiheit wiederzugeben. — Julien Jacottet, Genrelandschafter.

Beaume in Paris, seit 1822 blühend, ein vorzüglicher Meister in Historietten und ächten Lebensbildern. — Hippolyt Bellangé. — E. Béranger. — Bonirote von Lyon, Genrelandschafter, ausgezeichnet durch seine „ländlichen Scenen aus Griechenland.“ Sie zeigen uns einen Maler, der zwar in Lyon geboren wurde, dessen ganzes Künstlergemüth aber in Athen geblieben ist, wo er lange verweilte und und von da viele Ausflüge in die Umgegend, nach Morea und auf die Inseln machte. An dieser Natur und Erde hängt nun sein ganzes Herz noch so innig, dass man es durch alle seine Darstellungen von Himmel, Landschaften und Einwohnern hindurch sieht. Wer in Griechenland gewesen ist, weiss, dass sich da allerdings noch einzelne Typen antiker Schönheit finden, aber noch viel mehr Slavisches, Türkisches und Gemischtes. Davon aber findet sich in Bonirote's Bildern keine Spur. Ihm schwebt weniger die heutige Menschennatur in Athen und dem übrigen Griechenland vor, als die Panathenäischen Jünglinge und Jungfrauen auf dem Parthenonfriese. Man kann auch auf des Malers Bildern den reinen, durchsichtigen, oft glühenden Himmel Griechenlands vermissen, desgleichen die lebhaften Farben in der Volkskleidung, wo der Naturgeschmack noch nicht durch häufige Berührung mit unsrer armseligen französischen Civilisation von ihr angesteckt worden ist. — Clement Boulanger, gest. 1842, Romantiker. Von ihm eine sehr gross gemalte „Prozession mit dem Allerheiligsten“ und Genrehistorien wie die Scene aus dem Jugendleben Nicolas Poussins, wo derselbe auf seinem Wege nach Paris in bitterste Noth gerathen ist und in Verzweiflung darüber in einer Schenke den Werbern in die Hände fällt. — Madame Calamatta, ein ächtes Lyoner Kind und glücklich begabt für die Darstellung anmuthiger Gegenstände, worin sie sich durch reine Zeichnung, Feinheit und Zartheit der Behandlung hervorthut. Man nennt z. B. ihre „Dame vor dem Putztische. — Chaine

in Lyon, bekannt durch „Wasserträgerinnen“ u. dergl. — Chasselat in Paris, ein junger Künstler, der in seiner 1847 ausgestellten „Rückkehr von der Jagd“ geistreiche Freiheit der Technik zeigt. — Chassériau. Von ihm brachte die Pariser Märzausstellung 1848 den „Sabbat im Judenquartier zu Konstantinopel.“ — Louis Chéry von Thionville, geb. 1791, gebildet unter David und Pierre Bouillon. — Chevalier, genannt *Gavarni*, äusserst fruchtbarer Genrezeichner zu Paris, der die

(*Probe Gavarnischer Genrezeichnung.*)

mittlern und untern Volkschichten bedeutend studirt hat und den bankerotten Peuple, das gröbere und feinere Proletariat in allen möglichen Situationen frisch aus der Sauce des Lebens ins Bild setzt. Nach seinen Zeichnungen findet man zahllose Holzschnitte in den Illustrationswerken der Pariser Zeitliteratur. Wir erinnern vornehmlich an die beiden 1839 begonnenen Werke: „*les Français, Moeurs contemporaines*“ und „*les Anglais peints par eux-mèmes*“, wo Brevière, Lavieille u. A. nach Gavarni geschnitten haben. Wir theilen als Beleg seiner Zeichnungsweise eine seiner Scenen

aus dem Proletarierleben mit, und zwar die stille Frage am Abend: was werden wir essen?.. die sich ein Vater mit seinem Sohne nicht zu beantworten vermag. 1846 f. erschienen zu Paris die *Oeuvres choisies de Gavarni, revues, corrigées et nouvellement classées par l'Auteur. Etudes de moeurs contemporaines. Les enfants terribles, les lorettes, les actrices etc. Avec des notices en tête de chaque serie par Th. Gauthier et Laurant-Jan.* 30 Lieff. in gr. 8., jede mit vier trefflichen Holzschnitten von Brevière, Cottard, Gusman u. A. — Augustine Cochet de St. Omer, Schülerin von Louis Chéry, seit den Zwanzigern dieses Jahrh. als fruchtbare Geremalerin bekannt. — Léon Cogniet, geb. 1794, namhafter Geschicht- und Genremeister, bedeutender Kolorist. — Colin, ein Pariser Meister, dessen freier, stets wechselnder, fast unreinlicher Pinsel die Zufälligkeit und Willkür der wirklichen Natur nachahmt. Von ihm auf den Ausstellungen 1847 ein „Fischerjunge", in welchem Bilde der Ton der alten Niederländer täuschend nachgeahmt ist, und „Scenen aus unserm Süden" und „aus Amerika zur Zeit der Entdeckung", vier kleine figurenreiche, an die Art des Tiepolo erinnernde Gemälde. — Madame Colin-Toudouze in Paris, sehr kunstgewandte Aquarellistin, von welcher man sentimentale Scenen aus dem modernen Leben kennt. Sechs solche Bilder sah man auf der rheinischen Ausst. 1847. — Henri Decaisne in Paris, aus Belgien, Meister in der Genrehistorie und im einfachen Lebensgemälde. Durch Léon Noëls schöne Steinzeichnung kennt man die Schilderung des erblindeten Milton, wie derselbe seinen Töchtern die Dichtung vom verlornen Paradiese diktirt. Aus der gewöhnlichen Genresfäre dagegen ist z. B. das Bild zu nennen, wo Decaisne uns ein Paar Italiänerinnen in trauter Zwiesprache vorführt. — Eugène Delacroix, genialer Genremeister aus Géricaults Schule, berühmt durch tragische Schilderungen wie der „Schiffbruch" und das „Gemetzel bei Chios", sowie durch lustbewegte Scenen, unter welchen vornehmlich die „Judenhochzeit zu Marocco" glänzt. Sein jüngstes Werk: „die Freiheit auf den Barrikaden" ist als ein Ehrenbild der Februarrevolution 1848 im Luxembourg aufgestellt worden. — Delveau, ein belgischer Franzmann, der mönchisches und andres Leben schildert. — Achille und Eugène Devéria. Von Erstem sentimentales und frömmelndes Genre; von Letztem Bilder aus dem bretagnischen Bauernleben. — Edouard Dubufe. Sein Hauptbild ist das sogen. „Gebet", eine Mutter im Kostüme des 15. Jahrh., welche dem auf ihrem Schoose befindlichen Kinde die Händchen faltet und einen ältern Knaben zu Füssen hat, während der junge Vater dahinter mit liebendem Auge hinschaut. Dies 1844 ausgestellte Gemälde kam auf Rechnung der Civilliste in die Samml. des Luxembourg. — Dupré, ein Lyoner Meister, der in seinen Stücken täuschend den alten Ton nachahmt. Diese Wahrnehmung machte man z. B. an seinen 1847 ausgestellten „Mönchen." — Louis Dupré von Versailles, geb. 1789, bekannt durch Genrehistorien und Kabinetstücke. Unter erstern hebt sich das grosse Bild hervor, welches den Jerôme Bonaparte schildert, wie er einen Mann seiner westfälischen Gardes du Corps aus dem Strome rettet. Auch hat man von diesem Dupré Reisebilder aus Griechenland und der Türkei in Aquarellen und Steinzeichnungen. — Duval le Camus von Lisieux, geb. 1790, einer der fleissigsten und berühmtesten Kabinetstückmaler zu Paris. Wir nennen beispielsweise von ihm das Hochzeitgeschenk, die goldene Hochzeit, die Abreise der Seesoldaten und die Wiedererweckung des von Hunden im Gebirgsschnee aufgespürten Bauers durch Mönche eines Hospizes, lauter hübsch erfundene und trefflich behandelte Stücke. — Robert Fleury, ein Meister in drastischen Genrehistorien, dessen bedeutendes Talent leider zur Uebertreibung in der Karakteristik seiner scenischen Gestalten neigt. Zu seinen besten Stücken zählen die zwei tüchtigen Arbeiten, welche der Pariser Salon 1840 von ihm aufwies: das „Religionsgespräch in Poissy" und die „Ermordung des Ramus." Diese Schilderungen verleugnen bei grossem Talent und vieler Fantasie freilich jenen Hang zur Uebertreibung der Bewegungen nicht, zeigen aber zugleich eine schöne romantische Auffassung des Stoffes. In Fleury's spätern Werken tritt jene Neigung zum Forçirten immer stärker zu Tage. Am Stärksten zeigte sie sich in der mittelalterlichen „Judenmordscene", welche auf der Berliner Ausst. 1848 zu sehen war. Was in diesem Bilde eigentlich vorgeht, wird uns nicht recht klar. Wol aber sehen wir darin einen Virtuosen vor uns, der seine Gestalten energisch auf die Beine zu stellen versteht und eine vortreffliche Palette führt. Ein andres kleineres Bild von Fleury auf ders. Ausst., „Tasso im Irrenhause", war ansprechender in der Idee und in meisterhaft schöner malerischer Wirkung durchgeführt. — Mamsell Amanda Fougères in Lyon, bekannt durch ihre karakteristische Schilderung zweier Waisenmädchen. — Augustin Franquelin in Paris, geb. das. 1792, Meister in Scenen von elegischer Stimmung. — Fronville, ein junger Meister im Seegenre, von dem die Lyoner Ausst. 1847 ein ausgezeichnetes Strandstück mit Schmugglern brachte. — A. Geniole, Schil-

derer der bretagnischen Bauernwelt. — Michel Filibert Génod in Lyon, geb. das. 1795, ausgezeichneter Meister aus Révoils Schule, dessen geistreich, launig und wahr aufgefasste Scenen äusserst reinlich gemalt und oft bis zur Trockenheit vollendet sind, welcher technische Fleiss und Ueberfleiss an den Werken der Lyoner Schule überhaupt auffällt. Hauptwerke Génods sind: des Kriegers Abschied von der Familie (im Lyoner Museum), der Mönch aus den Pyrenäen und der junge Bauer, der seinen

Schatz dem kranken Vater vorführt (im Palais Luxembourg). — J. Gigoux in Paris, sehr glücklich in Genrehistorien, bekannt auch als Illustrator der neuen Ausgabe der *Histoire de Gil Blas de Santillane* von Lesage, wofür er 600 Holzschnittzeichnungen geliefert hat. — Edouard Girardet. Von ihm tüchtige Lebensstücke wie die Grossmutter, welche ihrem hartköpfigen Enkel das Abc unter Androhung der Ruthe lehrt. Nach diesem 1846 zu Paris ausgestellten Bilde, wozu der Maler seine Studien zu Brienz in der Schweiz gemacht, theilen wir beifolgende Glyfografie mit. — Louis

Grosclaude aus Locle in der französ. Schweiz, ein berühmter Neufchateller Meister, der mit keckem geistreichen Pinsel sich vornehmlich im niedern, aber auch im höhern Genre bewegt. Wir erinnern an seine „wohlthätige Meierin“, an den gemüthlichen „Peitschenbinder im Stalle“, an den „hungrig gearbeiteten Handwerker, der seine Essarbeit verrichtet“, an die „Vorlesung“ u. s. w. Ruhig und wahr sitzt dort der Mann im Stalle, der gemächlich seine Peitsche bindet; mit grossem Ernste macht er all' die Kleinigkeiten, zwischen welchen sein einfach stilles Leben getheilt ist. Wahr ist auch das alte Holzwerk sammt den übrigen Nebendingen dargestellt. Alles ist wunderleicht vorgetragen und eine liebliche Klarheit umspielt das Ganze. Die rechte Seite des Bildes lässt nichts zu wünschen; etwas weniger befriedigt die linke mit dem Kalbe und der Kuh. In dem Bilde der wohlthätigen Meierin ist zunächst der Kopf des Kranken ein hohes Meisterstück; Wonne über die gereichte Erquickung, deren Genuss ihm bevorsteht, also noch Erwartung und zugleich Dankbarkeit, sprechen unverkennbar sich darin aus. Dann interessirt aber auch sehr das kleine Mädchen, das ängstlich den Rock ihrer Mutter festhält; in ihren Zügen liegt so deutlich das Gemisch von Mitleid und Furcht, denn es ist den Kindern eigen, dass sie sich beim Anblicke des Elends ein wenig fürchten. Es ist dies eins der tiefgedachtesten und tiefgefühltesten Genrebilder Grosclaude's und ein um so ächteres Kunstwerk, da eben Tiefe des innern Gehaltes mit tüchtigster Behandlung zusammentrifft. — Madame Jenny Grosclaude in Neufchatel. — Julien Michel Gué in Paris, geb. 1789 zu Cap Français, ein aus Davids Schule stammender Landlebenmaler und Schilderer von Scenen im Kostüme des 17. Jahrh., matter Kolorist. — A. Guillemin. — Jacomin in Lyon, glücklich in der Wahl seiner Gegenstände, wahr und naiv in der Darstellung, dabei etwas freier in der Ausführung, als es sonst bei den Lyoner Meistern der Fall ist.

Claude Jacquand in Paris, den man auch *Jacquard* geschrieben findet, einer der berühmtesten Meister, welche Lyon hervorgebracht hat. Derselbe bewegt sich mit glücklichstem Kunstvermögen in der Genrehistorie sowie im einfachen Karaktergenre. Seine Erzeugnisse haben meist criminalgeschichtlichen Inhalt; so schilderte er z. B. die am 7. Mai 1753 zu Frankfurt am Main durch den kön. preuss. Residenten Fractay bewirkte Verhaftung Voltaire's und seines Sekretärs Collini, die Verhaftung der Marschallin von Ancre (welches im Pariser Salon 1840 ausgestellte Bild zwar liebenswürdig im Ausdrucke war, jedoch einen etwas flach verschönernden Pinsel verrieth), die „Verurtheilung einer Zigeunerbande“ (ausgestellt 1845) und die letzte Ermahnung im Gefängnisse (1848). Unter diesen und andern Gemälden ist das in Spanien spielende Zigeunerbild unstreitig Jacquands vorzüglichste Leistung. Wir sehen hier wegen Raubanfalls auf einen reisenden Bischof angeklagte und vor dem Ortsherrn erscheinende Zigeuner, welche ihr Urtel aus dem Munde des Amtsrichters vernehmen. Die Kostümirung ist die des 16. Jahrhunderts. In düstrer Gefängnissvorhalle sitzen rechts an einem Tische der Gutsherr und der den Zigeunern das Urtheil verlesende Richter, die auf der entgegengesetzten Seite von der Wache begleitet erschienen sind. In der Mitte sind auf dem Boden vor einem geöffneten Reisekoffer die geraubten Gegenstände, kostbare Kirchengewänder und Goldgefässe, ausgebreitet, über welche von zwei Gerichtspersonen ein Verzeichniss aufgenommen wird. Im Hintergrund am Geländer einer nach oben führenden Steintreppe haben sich einige Neugierige eingefunden. Diese einfachen Motive sind mit so viel Leben und Wahrheit durchgeführt, dass sie das grösste Interesse erwecken, und man in der Seele jedes einzelnen bei der Handlung Betheiligten zu lesen glaubt, was in ihr in der entscheidenden Stunde vorgeht. Der Richter, der das Urtheil verliest, scheint zu der Stelle gekommen zu sein, die den Anführer der Bande und seinen Antheil an dem Verbrechen betrifft. Ein an den Stuhl des Richters sich lehnender Kriegsmann, wohl derjenige, der die Gefangennehmung bewerkstelligte, deutet ihm zuflüsternd auf den gegenüberstehenden überführten Angeschuldigten hin; der Richter hält im Lesen inne und betrachtet mit einer Miene, in der sich die Bornirtheit des pedantischen Kastengeistes, Furcht und Neugierde mischen, auf den Urheber des Frevels, den der Gutsherr ebenfalls, doch mit dem ruhig prüfenden Blicke des erfahrnen Weltmannes sich besieht. Der Aufgerufene und Bezeichnete dagegen hat sich horchend nach dem Richter hingewendet, ohne seine ruhige Haltung und Stellung zu verändern, eine abgehärtete und trotz des durchlöcherten Mantels, aus dem der verwundete, auf tapfere Gegenwehr deutende Arm hervorsieht, keck und stolz aufgerichtete Gestalt, aus deren Zügen Intelligenz, Verschmitztheit und Fruchtlosigkeit sprechen. Auch der neben ihm sitzende, mit schweren Fesseln belastete Alte horcht mit gespannter Aufmerksamkeit. Zurückgehaltener und lauernder steht, nachdenklich die Folgen der That erwägend, ein anderer Zigeuner neben dem Führer; ein dritter jüngerer, an

Haupt und Füssen schwer verwundet, liegt theilnahmlos an allem, was um ihn vorgeht, mit dem Ausdruck körperlichen und wohl auch seelischen Leidens, am Boden ausgestreckt an eine Trommel gelehnt, mit deren munterem Schlag er ehedem die lärmende Musik zum fröhlichen Tanz auf ihren Wanderzügen begleitet haben mochte. Ein junges Weib, mit einem Kinde an der Brust, scheint, halb angstvoll, halb trotzig, das verhängnissvolle Urtheil zu erwarten. Neben der glücklichen Composition ist an diesem Bilde das durchaus klar verschmolzene warme Kolorit zu rühmen, das, von schöner Mässigung beherrscht, sich dem der besten niederländischen Meister an die Seite stellt. Ueberall tritt die weise Sparsamkeit in den Mitteln bewundernswerth hervor, und mit der grössten Einfachheit ist die grösste Wirkung erzielt. (Dies Prachtstück ward von König Ludwig für die neue Pinakothek Münchens erworben. Es ist durch einen Steindruck von Wölffle vervielfältigt, welches Blatt ein bis auf den kleinsten Zug getreues Abbild gibt und sogar noch einen Vorzug vor dem Urbilde hat, indem bei der Steinzeichnung der etwas conventionelle Farbenton des Gemäldes natürlich wegfällt.) Im J. 1846 sah man von Jacquand eine „arme Familie", Vater, Mutter und zwei Kinder, die vom harten Hausbesitzer mit ihrer geringen Habe aus ihrer Wohnung getrieben sind und nun auf der Strasse hausen. In diesem Bilde, das etwas an unsre tendenziösen Stücke aus Düsseldorf erinnert, herrscht viel Empfindung und Harmonie. Ergreifend ist die Gruppe der Aeltern mit ihrem Knaben und erwachsenern Mädchen, darumher etwas ärmliches Geräthe liegt, unter dem jedoch Manches an ehemaligen Wohlstand erinnert. Das Mädchen, wiewol weinend abgewandt, zeigt doch jugendlich reizende Gestalt, die bei dem spekulirenden Blicke des Vaters auf sie, Besorgniss einflösst. Einen düsterern Gegenstand sah man in Jacquands 1848 ausgestelltem Bilde der „letzten Ermahnung" behandelt. Im Gefängniss kniet eine arme elende, durch Entbehrung und Jammer abgehärmte und abgezehrte Frau, die nichts andres mehr als eine Todeskandidatin abgibt; neben ihr kniet, sich über sie hinbeugend, ein Mönch, der ihr in diesen letzten Augenblicken weniger Trost zuzusprechen als ihr ein Geheimniss abzulocken sucht, auf das er begierig wartet. Dadurch kommt in diese Scene etwas Unheimliches, das auf einen der Gräuel hindeutet, die während der Periode der demoralisirenden Regierung Louis Philippes so gewöhnlich geworden. Auffassung, Composition und Ausdruck müssen gerühmt werden wie die Farbe. Doch zeigt sich auch hier des Malers gewöhnlicher Fehler. Während die Köpfe ausgezeichnet sind durch Wahrheit und Ausdruck, wäre es schwer, unter den Lumpen dieser armen Frau einen Körper herauszufinden. Nichts deutet an, dass er vorhanden ist.

Ch. Jacque, Genrelandschafter. Von ihm „Guitarrenspieler und Sänger", Hofräume mit Holzhauern und Bauermädchen ete. Aus den J. 1843—45 besitzt man von diesem Meister 46 Blätter Landschaften und Genrebilder, die er zum Theil mit der kalten Nadel gearbeitet hat; sie sind meist auf chines. Papier gedruckt und verschiedenen kleinen Formats. — Alfred und Tony Johannot, Maler- und Stechergebrüder zu Paris, die in ihrer nunmehr abgelaufenen Periode zu den gesuchtesten Modekünstlern Frankreichs gezählt haben. Das Ausland kennt sie vornehmlich als die unvermeidlich gewordnen espritvollen Skizzisten und Vignettisten zur Illustration belletristischer und andrer Pariser Literatur, obgleich sie auch als Maler, zumal in Genrehistorien (romantischen Historietten), nicht unthätig geblieben sind. An Fruchtbarkeit und Bedeutung stehen sich übrigens beide Brüder nicht gleich, denn soviel wir Beide kennen, überragt Tony's Kunstvermögen das Alfredsche. Als sehr gute Gemälde Tony Johannot's aus dem historischen Genre citirt man die „Kindheit Duguesclin's" und die „Einschiffung Elisabeths von England in Kenilworth", zwei geistreiche, mit leichtem unvertriebenen Pinsel, aber kräftiger Farbe hingemalte Bilder, welche auf der Pariser Ausst. 1840 erschienen. — Eugène Isabey, der berühmte Sohn des berühmten Miniaturisten und Schmelzmalers Jean Bapt. Is., Meister in Oel- und Aquarellbildern, welche Seeleben, Smugglertreiben etc. schildern. 1830 machte Eugène den afrikanischen Eroberungszug mit, daher man auch algierische Scenen von ihm hat. 1836 erschien seine schöne Schilderung des Begräbnisses eines Seeoffiziers unter Louis XV. Ins Album, welches Louis Philippe der Königin Victoria als Andenken an ihre Reise nach Eu übersandte, hat Isabey die schönen Aquarelle geliefert, welche den Empfang des Königs durch die Königin am Bord der Yacht und den Abgang der Königin im kön. Boote aus Treport schildern. — Eugène Lami, gebildet unter Navez zu Brüssel und Horace Vernet zu Paris, namhaft durch seine trefflichen Schlachtgemälde sowie durch Zeichnungen zu Geschicht- und Romanwerken. Von diesem gleich sehr in der Zeichnung wie im Kolorit geschätzten Meister, der im Uebrigen das französische Wesen nicht verleugnet, hat man auch einfache Genrestücke. Er malt sowol in Oel als in Wasserfarben. Genrehistorische Aquarelle seiner

Hand findet man z. B. in dem von Louis Philippe der Königin Victoria verehrten Album; in diesem 2 F. hohen und 2 F. 8 Z. breiten Gedenkbuche an die Reise nach Eu hat Lami folgende Gemälde geliefert: „Empfang der englischen Königin durch die Königin der Franzosen in Treport“, „Vorstellung der Königin Victoria daselbst“, deren „Ankunft im Schlosse“, „Vorstellung der Victoria in der Gallerie der Guisen“, „Familiensalon“, „Concert in der Guisengallerie am Abend des 4. Sept. 1843.“ — Paul Laurent zu Epinal. — Hippolyt und Pierre Lecomte, jener geb. 1781, gebildet unter Regnault und Mongin, der andre aus jüngerer Zeit und Schüler Debrets, beide als Genrehistoriker bekannt. — Legrand, um 1824 zu Bern blühend, namhaft durch seine Familienscene: *la lecture de la Bible*. — Lemasle, von 1822 an zu Paris im ernsten historischen sowie im heitern Genre blühend. — Charles Nicolas Lemercier, geb. 1795. — Lessore. — E. Loubons. — Lugardon in Genf, ein Hauptmeister dasiger Schule, der seine Durchbildung den römischen Studien verdankt und in dessen Werken (Genrehistorien, Karakterstücken und einfachen Lebensbildern) energischer Ausdruck und vortreffliche Farbenkunst zu Tage treten. Man nennt die mondbeleuchtete „Erstürmung des Schlosses Rossberg“, die „Vorbereitung zum Tode“ (ein Mönch beim verstockten Verbrecher im Kerker), die „napolitanische Familie“ (1832), eine Räuberscene in flachem Land, voll Lebens und Wahrheit (ausgestellt zu Lyon 1846 unter der nutzlosen Benennung: Baumgarten und Gesslers Schergen) u. a. m. — Marilhart in Paris, ausgezeichneter Genrelandschafter, der sowol in Oel- als in Aquarellbildern glänzt. Er hat Aegypten und Italien gesehen und steht seit 1836 in Ruf. — Montesseux aus Lyon, der mit Interioren römischer Kirchen begonnen hat und jetzt seine bedeutend vervollkommnete Kraft der Lebensmalerei widmet. Die Lyoner Ausst. 1848 brachte von ihm die Schilderung eines „römischen Festes“, welches Bild durch Wahrheit, Bewegung, Ausdruck und technische Ausführung zu den besten jener Ausstellung zählte. Das Fest im Innern eines Bauernhauses setzt eine Menge Leute in Bewegung, Gruppen, wo getanzt, gesprungen, lebhaft geküsst wird, wo Väter und Mütter ihre Kinder herzen. Jede Gruppe ist voll Wahrheit und dabei geistig aufgefasst. Die Tänzer zumal erscheinen in höchster Lebendigkeit; ein Mönch aber, dem man gute Gabe Gottes einschenkt, ist voll komischer Feinheit. In diesem einzigen Gemälde stecken fünf oder sechs kleinere lebenreiche Genrebilder, sie sind gleichsam aneinandergereiht. Grade dies möchte man aber tadeln. Es ist da nicht wie bei Leopold Robert eine über das Ganze herrschende Hauptgruppe, die hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht, diese wird vielmehr nach allen Seiten zerstreut. Alle Scenen sind gleich beleuchtet, mit gleicher Sorgsamkeit ausgeführt, Manches zu sorgfältig, wie z. B. der Fussboden mit Allem was darauf kreucht und fleugt. — Morel-Fatio, Genrelandschafter zu Paris, der viel gereist und auch in Algerien gewesen ist. Er arbeitet in Oel und Aquarell. Unter den Wassermalereien im französ. Album bei der Königin Victoria ist von seiner Hand „der Abgang Louis Philippes von Treport zum Bord der Yacht der englischen Königin.“ Seinen Namen begründete M.-F. 1836 durch die grosse „Ansicht von Algier mit dem französ. Bombardement“ (von den hintern Höhen aus aufgenommen). — Célestin Nanteuil, geb. 1805, bekannt durch farbeneffektliches Genre. — d'Ocherville. — O. Penguilly. — Ferdinand Perrot, Meister im Seegenre. Von ihm die trefflich geschilderte „Rettung eines Fischerbootes durch das dänische Schiff Neptun“ und das „Dampfboot vor Calais“ (1839). — Plantade, seit 1836 in Ruf. — Portelette. — Raffet, der sich im Kriegsgenre und Soldatentrachtstück bewegt, übrigens mit Grandville als Illustrator des Béranger bekannt ist. — Rivoulon. — Aurèle Robert von Genf, der jüngere Bruder des berühmten Leopold R., ebenfalls sehr bedeutend in Schilderungen des italischen Volkes. Zwar erreicht er den Bruder, dem er seine Ausbildung verdankt, nicht im hohen Adel der Auffassung, wol aber zeichnet er sich immerhin durch bedeutsame Karakteristik der Gestalten, schöne Gruppirung und kunstkräftige Beherrschung alles Malerischen aus. Man hat von ihm römische und venezianische Scenen; unter letztern sind zwei seiner Hauptbilder: die „Taufe im Battisterio von San Marco“ und der mit einer Gruppe belebte „Brunnen auf der Piazza di S. Marco.“ — Octave Roland in Paris. — Rubio in Paris, Italiäner von Geburt, Franzos durch seine Bildung und seinen seit 1830 dauernden Aufenthalt in der französischen Hauptstadt. Von diesem Meister, dessen Bilder nicht manierfrei sind und zum Theatralischen neigen, hat man theils historisch-romantische Genrescenen, theils Stücke aus dem Volksleben Frankreichs und Italiens. Unter seinen Genrehistorien ärnteten Lob: die Maria Stuart im Schlosse Lochleven (das 1838 durch Doney gestochne Bild) und die „Bianca von Spoleto“, welches 1845 ausgestellte Stück nur ziemlich kalttönig befunden ward. — Etienne und Jean Sabatier. — Gillot Saint-Evre, Artillerieoffizier, Meister

in Historietten und volksthümlichen Scenen, der weit mehr die Farbe denn die Form beherrscht und in seinem Genialmalen dem Delacroix vergleichbar ist. — V. Saint-Remy in Paris. — Henri Fréderic Schopin, geb. 1804 zu Lübeck, ein rosenfarbener, mit dem Pinsel kokettirender Lion unter den Pariser Farbenvirtuosen, dessen romantische Historietten und sentimentale Romanscenen immer noch etwas erträglicher sind als seine biblischen und anderweiten Geschichtbilder, welche an die so glatten und so geistlosen Vanderwerffladen erinnern. Sein bestes Stück dürfte die 1846 ausgestellte „Donquixotescene" sein, wo im Kontraste des tief von ritterlicher Würde ergriffnen ernsten Ritters mit der anmuthigen Schalkheit der ihm Sporen und Rüstung anlegenden lieblichen Mädchen viel köstliche Laune hervortritt. — Ernest Seigneurgens in Paris, von dem wir eine Karnevalsbelustigung (ausgestellt 1845) erwähnen. — Charles Soubre, ein belgischer Franzmann, Ruf habend im romanesken Genre. Von ihm auf der Brüsseler Ausst. 1845 „der aus dem heil. Lande heimkommende alte Stallknecht, der seine Tochter *tête à tête* mit dem Edelmann trifft." — Henri de Stellay in Paris, Schilderer von Bettlergruppen etc. — Alexandre Steuben, Sohn des Geschichtmalers Charles St., geb. in Paris 1816, namhaft in Trachtstücken und Nobelgesellschaftbildern aus Italien. — Amédée Taverne, geb. um 1815 zu Paris, gebildet unter dem Einflusse des Horace Vernet, bekannt durch historische Genrewerke. „Tod des Generals Bonchamps." — J. J. Thorelle in Nancy, Geschicht- und Lebensmaler. — Charles Tilmont in Paris. Von ihm die Schilderung eines aus der Kirche kommenden und vor dem Gotteshause prahlerisch Almosen austheilenden Mannes. — Trimolet. — Volard in Lyon. Von dems. gute Kabinetstücke wie der „Modistenladen" (ausgestellt 1848). — E. Wattier, Genrelandschafter. — Fr. Winterhalter, ein Deutschfranzos, der im Porträt und galanten Genre glänzt. Von ihm in der Gall. Hottinger die „Penserosa", gestochen durch F. Joubert, in der Hirschfeldschen Samml. „Toskanerinnen", steingezeichnet durch K. Fischer. Unter den genrehistorischen Aquarellen im Prachtalbum, das Louis Philippe der Königin Victoria zur Erinnrung an deren Reise nach Eu verehrt hat, ist von Winterhalter das Schlussbild, welches den „Abschied am Bord der Yacht *Victoria and Albert*" schildert.

England.

Den Reigen der englischen Genremaler eröffnet William Hogarth (1697—1764). Dieser Meister, der in der Malergeschichte Englands überhaupt als die erste Kunstkraft von durchgreifender Eigenthümlichkeit begrüsst wird, ist weltbekannt als der grosse satirische Moralleser seiner Zeitgenossen, als der scharfe Schilderer der Kehrseite der damaligen Gesellschaftszustände. Unter seinen meist sehr flüchtig, immer aber geistreich behandelten Gemälden hebt sich ein Cyklus von sechs Stücken hervor, welche die „Heirath nach der Mode" schildern und in der Nationalgallerie zu London aufgestellt sind. Die Grosvenorgallerie bewahrt Hogarths Schilderung des „armen Poeten"; in einem unordentlichen Zimmer sitzt der Dichter an seinem Pulte, vertieft in seine Poesieen, während seine Frau die Hosen flickt und Kinder und Katzen auf dem Boden spielen; da eben tritt die Wirthin ungestüm mit einem stark von Strichen bezeichneten Bret ins Zimmer und verlangt Bezahlung; der Poet aber kratzt sich ob dieser prosaischen Zumuthung hinter den Ohren, denn er fühlt es nur zu wohl, welchen Ueberfluss er an Geldmangel besitzt. Es ist fast überflüssig zu bemerken, dass zur ungeheuren Verbreitung des Hogarthschen Namens die Gemälde des Meisters, schon weil sie in England verblieben, am Wenigsten beigetragen haben; es sind vielmehr Hogarths Radirungen und die vielen nach seinen Compositionen erschienenen Stiche im Vereine mit mannichfaltigen Erläuterungsschriften die wahren Weltverbreiter seines Namens gewesen. Hogarths derb satirisches Genre rief viele Nachfolge hervor, bei welcher das Tendenziöse der ganzen Richtung zur äussersten Spitze drängte und somit in die Karikatur ausschlug. Als einer der nächsten Nachfolger des starken Sittenmalers wird Inigo Collet genannt, dessen Nachahmungen indess mehr sonderbar als bedeutend sind. Die originellsten Ausläufer der Hogarthschen Richtung sind die Karikaturisten James Gillray (geb. um 1750, † um 1820), der in einer Menge Zeichnungen und Stichen vornehmlich die englischen und französischen Staatsmänner zu Zielscheiben seines spottreichen Witzes machte, und G. Cruikshank, der als der geist- und poesiereichste Zerrzeichner in unserm Jahrhundert Epoche macht.

Neben jenem kehrseitigen Genre entwickelte sich in England bald auch das rechtseitige, d. h. die naive Schilderung aller Lebenszustände. George Henry Morland (geb. 1738) erwarb den Beifall seiner Zeit durch „hübsche" Bilder wie das Nachtstück mit der schlafenden Maid, die ein junger Mensch mit einem Faden unter der

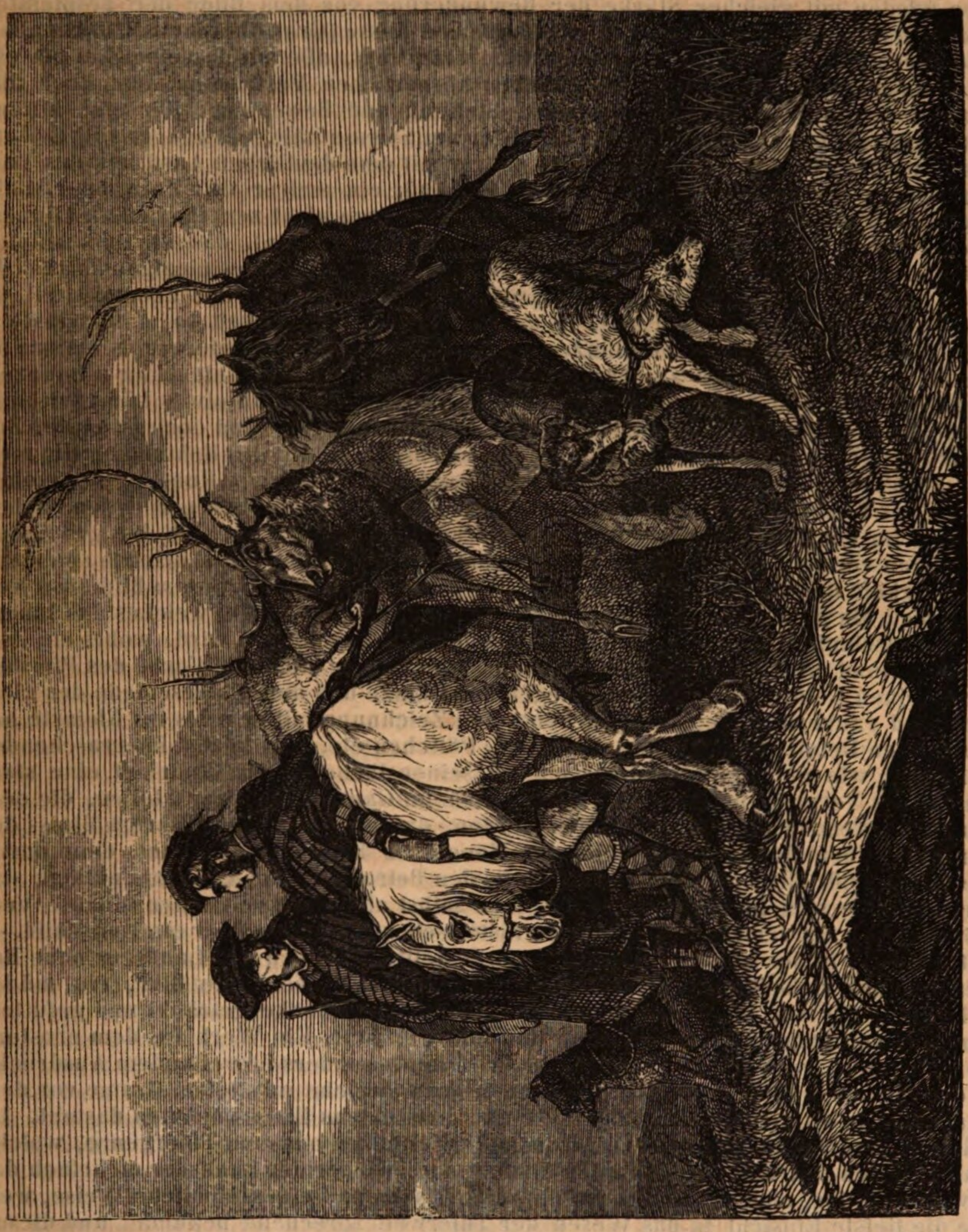
Nase kitzelt! George Romney (geb. 1734) brachte romaneske Scenen aus Tristram Shandy und andern Dichtwerken, John Russel (1744—1806) gemüthliche Stücke, und das lüderliche Genie George Morland d. Jü. (1763—1804) Spiegelbilder der gemeinen Welt. Sodann wirkten im Genrebereiche: William Owen (gest. zu London 1825, berühmt durch Kinderscenen), Philipp Reinagle (hochbejahrt gest. zu London 1830, ein vielseitiger Meister, der als Genrelandschafter, besonders seiner Jagden wegen, zu nennen ist) und Maria Spilsbury (geb. zu London um 1778, von welcher Meisterin die „Bauernfamilie bei der Morgenandacht", „das von den Zigeunern geraubte und bei denselben wiedergefundene Kind" und andre Stücke durch Stiche bekannt sind). Höhere Begründer des englischen Genre wurden David Wilkie, C. R. Leslie und E. Landseer, die auch als Hauptmeister dieser Gattung die weiteste Berühmtheit erlangt haben. Diese und viele andre Künstler Englands stehen in ihren Lebensgemälden auf gleicher Stufe mit den besten Genremeistern andrer Nationen, ja übertreffen dieselben öfter durch eigene Reize der Färbung und des Helldunkels, wozu noch die glückliche Wahl der Gegenstände tritt, welche immer etwas Ansprechendes haben und oft einen wahrhaft poetischen Sinn verrathen. Wir lassen die bemerkenswerthesten Namen in alfabetarischer Reihe folgen.

W. Allan. — R. Ansdell, dessen Bilder eine Nachahmung der Landseerschen Idyllstücke offenbaren, dabei aber Talent und Freiheit der Bewegung zeigen. — H. P. Bone. — Richard Parker Boningtон, 1801—29, vortrefflicher Genrelandschafter, Aquarellist. — John Burnet, geb. um 1785, der jahrelang vertraute Freund Wilkie's, bekannt durch Bilder von anmuthiger und heiterer Composition, wenn auch nicht immer glücklicher Gegenstandswahl. Sie sind freilich nicht mit den Wilkieschen vergleichbar, zeigen aber eine gewisse Eleganz des Vortrages und entfalten vielen Reiz durch die Kraft und Wärme der Farbentöne. Berühmter denn als Maler ist Burnet als Genrestecher, als welcher er seines Freundes malerische Schöpfungen vortrefflich dem Publikum zu veranschaulichen gewusst hat. Er sucht das Eigenthümliche des Wilkieschen Pinsels mit Nadel und Grabstichel nachzuahmen, geräth aber darüber freilich mitunter ins Manierirte. — A. W. Calcott, Genrelandschafter. — G. Cattermole. — J. Cawse. Von ihm z. B. eine „Scene aus dem Gil Blas", eine in etwas rembrandtischer Manier gehaltene Räuberscene. — E. Alfred Chalon, Rival des Leslie. Er übertrifft diesen an Leichtigkeit und einer gewissen Anmuth, doch steht er weit hinter ihm in der Wahrheit und Schärfe der Karaktere wie in der tüchtigen Zeichnung und Farbe; auch behandelt er meist Gegenstände aus dem Gesellschaftleben. Wir erinnern z. B. an das „Pantoffelspiel", wo vornehme in kostbare Gewänder gekleidete Jünglinge und Mädchen im bunten Kreise auf der Terrasse eines Gartens sitzen. Mannigfach bewegt werden sie durch den unschuldigen stummen Pantoffel, welcher so unbemerkt als möglich von einer Hand zur andern gehen soll, wie nicht minder durch den ihn Suchenden, der hastig nach allen Seiten sich hinneigt. Ausser dem Geheimnisse des Pantoffels scheint manches Verständniss in dieser Gesellschaft stattzufinden, was denn das Interesse erhöht. Dies in mancher Hinsicht sehr anmuthige Bild ist nicht frei von einer gewissen Ziererei; auch ist die Färbung sehr bunt und unruhig in der Wirkung. — John Chalon. — M. Claxton, ein Genrehistoriker, dessen Leistungen alle Anerkennung verdienen. Wir nennen beispielsweise den „Spenser, welcher seiner Gattin und dem Sir Walter Raleigh die Feenkönigin vorliest" (auf der Londner Ausst. 1846). — William Collins, geb. zu London 1788, gest. 1847, namhafter Genrelandschafter. Seine Hauptstücke sind: eine „Scene an der Küste von Norfolk" (1818) und die „Fischer von Hastings" (1825) in der Samml. der Königin; „bäurische Höflichkeit" beim Herzoge v. Devonshire; der „Vogelsteller am Morgen" beim Marquis v. Lansdowne; der „ausschauende Fischer" beim Grafen Liverpool; die „Fischauktion an der Südküste von Devonshire" beim Grafen Essex; eine „Frostscene" und „der Morgen nach dem Sturme" bei Sir Robert Peel, der erstes Bild mit 500, letztes mit 400 Guineen bezahlte; das „verlaufene Kätzchen" bei Hrn. Sheepshanks; „glücklich wie ein König" und „die Krabbenfänger am Abend", von Lord Vernon der Nationalgallerie geschenkt. Ausserdem nennt man noch seine „Kegelschieber" und „Muschelsammler." Das hübsche natürliche Bildchen der nach Hause zurückziehenden Krebsfänger und das Stück „Maadfootbay, Torquay" mit den muschelsuchenden Kindern erschienen auf der Londner Ausst. 1846, also im letzten Jahre vor Collins Tode. Im Heimgange der Krebsfänger ist das Landschaftliche mit der Gruppe geschickt vereint, während in dem andern Bilde das Landschaftliche überwiegt. Der in der Darstellung seiner ländlichen und littoralen Scenen immer geistreiche und daher mit Recht von seinen Landsleuten hochgeschätzte W. Collins hat uns auch Genreradirungen seiner Hand hinterlassen, nämlich eine Reihe von Blättern mit Fischerscenen, welche in verschiednen Formaten

(8., 4. und Folio) zu London 1843 erschienen sind. — J. E. Collins. Von ihm „des Kriegers Abschied“ etc. — A. D. Cooper, dessen Bilder gleich denen des R. Ansdell zwar offenbare Nachahmungen Landseerscher Idyllmalerei sind, aber Talent und freie Bewegung zeigen. — Charles Lock Eastlake, der gediegenste englische Meister auf genrehistorischem Gebiete, Schilderer italischer und griechischer Volksscenen in einer der Leopold Robertschen verwandten Auffassungsweise. Er zeichnet sich überall durch einen edlen Sinn, durch Schönheit der Formen und durch ein feines als „tizianisch-englisch“ zu bezeichnendes Kolorit aus. In seinen frühern Werken war er etwas manierirt; mehre Scenen aus dem Gebirge von Sonnino mit Räubern, so auch der Tanz römischer Winzer, welche durch Mezzotintostiche bekannt sind, tragen noch einige Spuren davon. Weit vorzüglicher, grösser, edler gedacht sind diejenigen seiner Werke, welche nach einer Reise in Griechenland entstanden, z. B. die „griechischen Flüchtlinge“, die „Pilger in Rom während des Jubeljahres“, der „Räuberanfall auf Bauern“, die „Bauernfamilie in der Tracht von Cavi bei Palestrina“, die „Grafenfamilie unter den Banditen“ etc. — A. Egg, namhaft durch seine mit heiterstem Humor geschilderte Scene aus dem lahmen Teufel des Lesage (vergl. den Künstlerartikel) sowie durch die Genrehistorie, wo uns der Herzog von Buckingham als abgewiesner Bewerber bei der kartenhausbauenden Schönen, der Miss Stewart, vorgeführt wird. — W. Evans, Maler in Wasserfarben, durch Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben ausgezeichnet. — R. Farrier, der treffliche Maler aller Jugendstreiche. — W. Fisk. — William Powell Frith, geb. 1819, bedeutend im romantischen und humoresken Genre. Er entnimmt die Motive vornehmlich den vaterländischen Dichtern: Shakspere, Sterne, Goldsmith, Walter Scott etc. Man rühmt besonders sein „Gastmahl des Fallstaff“, seine köstliche Scene aus dem Bourgeois gentilhomme: „Madame Jourdain, welche die Partie fine ihres Gemahls mit der Belle Marquise und dem Comte Dorante stört“, eine Scene aus dem Landprediger von Wakefield und eine andre aus Sternes sentimentaler Reise. Uebrigens hat man auch rein aus dem Leben gegriffene Bilder von ihm, z. B. die Rückkehr des Arbeitsmannes, den seine Kinder jubelnd umspringen (auf der Londner Ausst. 1846). — T. S. Good. — F. Goodall. Unter den Bildern dieses Meisters heben sich hervor: eine „Scene aus dem irischen Volksleben“, die ganz besonders gerühmt wird wegen der Treue der Auffassung, und die „spanischen Landleute auf dem Rückzuge vor den Franzosen“, ein gut componirtes und im Ausdrucke Wahrheit zeigendes Bild. — J. Watson Gordon, ein Edinburger. — T. W. Gray, von dem man in Wilkiescher Art behandelte Stücke hat, z. B. die „Rückkehr der Landleute vom Jahrmarkte.“ — G. Harvey, namhaft durch seine anziehenden lebendigen Scenen und vornehmlich durch seine ausgezeichneten Karakterstücke. Man nennt seine „Convenanters“, seine „Predigt im Felde“ und andre Bilder, die sehr in der Art des Wilkie behandelt sind. — W. Havell, ausgezeichneter Landschafter, von dem man Scenen aus dem chinesischen und indischen Leben hat, die oft poesievoll aufgefasst sind. Wir erinnern z. B. an seine „Wasserfahrt der britischen Gesandtschaft in China.“ — John Hollins, der berühmte Porträtist, auch bedeutend im Genre. Die Ausst. in der Londner Akademie 1844 brachte von ihm eine „Scene aus dem Vicar of Wakefield.“ Der Prediger findet seine Tochter Olivia nach einem Besuche des Junkers und hält ihr eine väterliche Ermahnung. Dies Karaktergemälde ist voll wahrer Empfindung und sprechenden Ausdruckes; die Harmonie der Farben ist gleich glücklich wie die Haltung vortrefflich; die Zeichnung jedoch ist schwächer und die Karaktere haben nicht die individuelle Feinheit der Dichtung Goldsmiths. — W. Hunt, ein Londner Aquarellist, der seinen einzelnen Figuren oder Gruppen aus dem Strassenleben einen grossen Reiz zu verschaffen weiss, indem er ihnen eine sehr kräftige Farbe und Haltung gibt; dagegen macht er weder auf Feinheit der Zeichnung noch auf tiefe Karakteristik Anspruch. — James Inskipp, dessen einfach entworfene und fleissig ausgeführte Stücke von blühender Farbe und kräftigem Tone sind. — J. P. Knight, ein scharfer Beobachter der verschiednen Erscheinungen im Thun und Treiben der Menschen, stark in der Karakteristik, mannichfaltig im Ausdruck und äusserst gewandt im malerischen Vortrage. Eins seiner Hauptwerke ist *the Saints-Day*, bekannt durch den schönen Stich von W. Chevalier (Londner Kunstvereinsblatt für 1841).

Edwin Landseer, geb. um 1798, der grösste Virtuos unter allen jetzt lebenden Genremeistern, der mit gleicher Kenntniss und Kraft das Menschenleben, die Thierwelt, das Landschaftliche und Stilllebige schildert. Wollt ihr das Leben und Treiben der Hochländer, der Schotten kennen lernen, so tretet vor Landseers Bilder. Seht jenes Bild, wo der Alte behaglich in der Ecke seiner Hütte sitzt und den Hund neben sich hat, der erwartend nach einem ihm vorgehaltnen Bissen Brot guckt. Dem Alten

schmeckt sein Pfeifchen; auf dem Boden liegt ausgebreitet das erlegte Wild; am Kamine im Zimmergrunde bereitet die Mutter den Braten; Kinder helfen ihr dienend, der kleinere Knabe aber hat sich vor den Grossvater gestellt und schaut ihn an als das Vorbild aller männlichen Tugenden. Ein andres Bild schildert den in einem Grunde seine Beute erlauernden Wilddieb mit seinem getreuen Hunde; in einem dritten weidet der Wilddieb einen erlegten Hirsch aus, bei welchem Geschäft er wachsam umschaut, ob ihm keine Ueberraschung drohe. Wieder ein andres Bild



blickt uns entgegen, wo ein armes Mädchen, eingehüllt in ihren rothen Mantel, durch Sturm und Wind hinwandelt. Gehen wir in die Wellington-Gallery, so sehen wir das schöne Gemälde des Hochländers, der vor seiner Hütte von seinem erlegten Wilde umgeben sitzt; hinter ihm ein altes Mütterchen, zu welcher freudig der Enkel mit einem Auerhahn kommt; auf der andern Seite steht im Profil gesehn überaus naiv ein Mädchen, in dem sich die Sitteneinfalt des Gebirgsvolkes gar wahr und sprechend ausdrückt. Die Karaktere sind übrigens durchweg vortrefflich geschildert und die Färbung ist reizend und kräftig. Will man Landseer als den virtuosesten Thiermaler kennen lernen, so sehe man vor allen andern seiner Thiergenrestücke das lebensgrosse Bild, welches kurzhin die „gespiesste Fischotter“ genannt wird und den

Künstler als den grössten Hundemaler aller Zeiten, als den grössten Seelenschilderer der Hundewelt verkündigt. Bei Gelegenheit der Ausstellung dieses Meisterwerks (zu London 1844) sprach sich ein Berichter darüber mit folgenden Worten aus: „Ich habe viele Gemälde von Landseer gesehen und viele von grossem, unbeschreiblichem Werth in treuer Darstellung und fleissiger Ausführung, ja ich habe ein Bildchen aus seinem 15. Lebensjahr gesehn, das mich mit seiner naiven Treue und brennenden Liebe zur Natur auf das innigste erfreut und gerührt hat, und dennoch stehe ich immer wieder mit gleicher Stärke der Bewunderung vor dem Bilde der gespiessten Fischotter. Siebenundzwanzig Hunde derselben Rasse (Graf Aberdeens Otterhunde), alle durch einen und denselben Gegenstand aufgeregt, alle auf dasselbe Ziel gerichtet, alle auch in gleichem Alter, gleicher körperlichen Verfassung, und doch alle verschieden in Fysiognomie, Ausdruck, Stellung und Bewegung; der eine bittend zum Jagdgehilfen aufblickend, der die Otter am Spiesse hält, ein andrer voll Erwartung, wieder einer voll Verlangen, ein andrer mit dem deutlichen Ausdruck des Vorgenusses, einer voll Neid gegen seinen Mithund, ein andrer voll Zorn oder Wuth gegen die Fischotter, oder auch voll Schmerz, sie noch nicht zerfleischen zu können, wieder einer voll Aufmerksamkeit auf den etwaigen Moment, dass sie entschlüpfen möchte, und so fort, ohne die leiseste Wiederholung nur eines einzigen Zuges. In allen Stellungen und Bewegungen die grösstmögliche Wahrheit und Lebendigkeit, in den Formen genaueste Kenntniss, in der Farbe die Wirklichkeit so, dass selbst die vom Wasser triefenden oder glänzenden Stellen ganz treu wiedergegeben sind; in der Gesammtwirkung bis zur Täuschung durchgeführt, so dass nicht nur die einzelnen Gestalten rund dastehen, sondern das Ganze den Begriff an etwas künstlich Hervorgebrachtes gar nicht in dem Beschauer aufsteigen lässt. Und doch ist in der Zusammenstellung sowohl der Hunde mit dem Knecht, als in der des lichtblauen Himmels mit graulichen Wolken, mit dem grünen Grunde, den fleckigen Hunden, der rothen Jacke des Knechts und seinen schmutzigen und nassen Lederhosen und dem trüben Wasser im Vorgrunde die feinste künstlerische Berechnung. Nach all den genannten Vorzügen versteht sich die hohe Meisterschaft des Vortrags, die gleichsam spielende Leichtigkeit der Ausführung von selbst.“ — Gleichzeitig mit diesem Bilde war von Landseer ein Stück mit fast lebensgrossen Figuren ausgestellt, welches das Innere einer Hufschmiede darstellt, worin eben ein Pferd beschlagen wird, wobei ein Esel und ein Hund müssige Zuschauer abgeben. Hier ist vor allem die Farbe des Pferdes, eines feinen Goldfuches, mit dem spiegelnden Glanze und dem Unterschiede der glättern und rauhern Stellen, desgleichen seine Zeichnung mit dem bis ins Kleinste beobachteten Detail aller Formen, Knochen, Fältchen etc. von höchst überraschender Wirkung, wie nicht minder der Esel mit seiner lächerlichen Wahrheit eine stete Quelle des Vergnügens ist. Doch finden sich im Ganzen ein Paar Stellen, die dem länger blickenden Auge beschwerlich werden, das ist einmal das Missverhältniss des gar zu kleinen Hufschmieds, dann der Mangel an Erde oder Horizont, denn durch die offene Thür sieht man nur in Luft, was den Betrachter zur Annahme nöthigt, das Pferd befinde sich im obern Gestocke, man selbst aber sehe von unten hinauf. Verstösse dieser Art verträgt allenfalls ein historisches Stück, nie aber ein Genrebild. — Mit den 1846 in der Londner Akademie ausgestellten Stücken gab Landseer neue Beweise seines vielseitigen Talents. Das „*Refreshment*“ benannte Bild, ein müder Schimmel, der vor einer auf dem Lande liegenden Schenke getränkt und gefüttert wird, ist von frappantester Wahrheit und Individualität. Ein Werk aus dem ernstern Genre ist der „verwundete Schleichhänder“, von besonders ergreifendem Ausdrucke in den Mienen und der Attitüde der jungen Frau, welche mit tiefem Grame vor dem Lager des in aller Unordnung der Hast und des Leidens Hingeworfenen dasteht. Im „Hirsch zum Stand gebracht“ und in andern Stücken aus dem Thiergenre, welche man zugleich mit den vorgenannten Scenen sah, wiederholt Landseer mehrfach dagewesne Motive, aber er thut es auf die stets frische und eigenthümliche Weise, welche die tiefste Einsicht in das Wesen der Thierwelt sprechend bekundet und diesen Werken immer neuen Reiz verleiht. Ein höchst anmuthiges Bild, benannt „Friedenszeit“, ist die nah am Strande gelagerte, von Kindern bewachte Schafheerde; idyllisches Leben waltet, wo, wie man aus den Resten eines Geschützes sieht, einst Kriegslärm tobte. — Stiche nach Edwin Landseer hat man von John Landseer (Hunde vom Gotthardshospiz, welche Reisende retten), B. P. Gibbon (Jack in office, berühmtes Bild in der Samml. des Mr. Sheepshanks), William Finden (das Innre eines Hochländerhauses etc.) und L. Stocks (eine Wirthshausscene aus Karls II. Zeit). Die Blätter von Letztgenannten befinden sich in der *Royal-Gallery of British Art.* Ein Stahlstich im Londner Kunstblatte *Art-Union* bringt das Landseersche „Frühstück.“

C. R. Leslie, geb. um 1790, ein Hauptmeister, der mit Wilkie und Landseer

die Höhen des englischen Genre bezeichnet. Er ist berühmt ob seiner ausserordentlichen Begabung für das Humorstück, worin er mit geistreicher Pinselführung auch ein wahres und karakteristisches Kolorit verbindet. Unbeschreibliche Laune entfaltet er z. B. im „Mittagstische bei dem Herrn Page, wo der arme Herr Fallstaff in der Behaglichkeit seines Genusses durch die lustigen Weiber von Windsor gestört wird und darob sich empört.“ Einfacher als diese Schilderung nach Shakspere, aber nicht minder interessevoll ist seine Darstellung aus Tristram Shandy, wo Frau Wadman dem Onkel Toby ihr schmerzendes Auge zeigt, dieser aber nichts darin erkennen kann. Voll Laune ist auch sein Tristram Shandy, welcher die Handschrift wiederfindet. Ein kunstreich beleuchtetes Stück ist sein Sancho Pansa in den Zimmern der Herzogin. Ferner hat man von Leslie treffliche Bilder ganz im Hogarthschen Styl, wie die 1846 ausgestellte „Testamentseröffnung in Smollets Roderick Random“, welches Stück in der Färbung etwas hart und trocken ist. Ein sehr gelungenes Bild Leslies auf ders. Ausst. gab einen einfachen Lebensmoment: eine junge Mutter, welche ihren Säugling auf dem Schoose hält und sich liebkosend über ihn herbeugt. Diesem in seiner Naivetät überaus reizenden Bildchen fehlte nur wenig um vollkommen zu sein. Gestochen hat nach ihm Charles Rolls die shakspersche Scene *the taming of the Shrew* und den *Sir Roger de Coverley and the gypsies*. (Blätter in der Royalgall. Findens.) — Linde in London. Von ihm auf der Stuttgarter Ausst. 1848 das gelungene Kabinetstück, welches einen „Antiquar“ schildert. — J. Linnell. — R. R. M'Jan, Genrehistoriker. Von ihm eine „Scene aus dem Leben Prinz Edwards III.“, ausgestellt 1844. Auf das Haupt des Prinzen war eine Summe von 30,000 Pf. Sterl. gesetzt; das Proklam hierüber war auch in die Hände der sieben Männer von Glenmoriston, der Beschützer des Prinzen, gekommen, deren Einer das Blatt mit dem Dolche durchschneidet. Der Schauplatz ist eine Höhle in schottischer Einöde; die Männer sind in der Tracht der Hochländer. Es herrscht viel Lebendigkeit in der Darstellung, wogegen die technische Behandlung nachsteht. — R. M'Innes, ebenfalls Genrehistoriker. Von ihm eine „Scene aus Luthers Leben.“ Der Reformator sitzt am offenen Fenster und hört vor seinem Hause einen schwäbischen Bänkelsänger Lieder singen, die seine eignen Lehrsätze enthalten. Es waren Verse vom Würtemberger Paul Spretter, der solcherweise für die Verbreitung von Luthers Lehren gesorgt hatte. Die Scene ist auf der Strasse; Soldaten, Weiber, Studenten haben sich um den Sänger versammelt, auch etliche Mönche nahen mit unzweideutigen Mienen. — D. Maclise, namhaft durch verschiedne Scenen aus englischen Dichtungen. Eine Episode aus dem Vicar of Wakefield kennt man durch den Stich von L. Stocks in Findens Royalgall. — T. F. Marshall. Von ihm auf der Ausst. der Londner Akad. 1846 der „Abschied vom Aelternhause“, ein ächt englisches Familienbild mit dem Ausdrucke von Wahrheit und sanfter Innigkeit. — J. G. Middleton. Von ihm fand man 1844 ausgestellt eine „Scene aus Walter Scotts Schwärmern.“ Morton, in der Gewalt der Schwärmer nach der Schlacht von Bothwell-Bridge, soll von ihnen getödtet werden. Dolche und Schwerter sind theils gegen, theils über ihn gezückt. Der Schauplatz ist eine von hochhängender Ampel erleuchtete Bauernstube, von der zugleich die Beleuchtung des Bildes ausgeht; doch ist dabei nicht auf das Naturgesetz Rücksicht genommen, dem zufolge fast die ganze Scene im Schatten stehen müsste. Die Anordnung übrigens ist klar und natürlich, die Darstellung sehr lebendig und ausdruckvoll; doch trägt Zeichnung und Malerei, sogar die Motivirung einzelner Bewegungen, noch die Spuren von Unfreiheit, einer gewissen Abhängigkeit vom Modell. — W. Mulready, ein unvergleichlicher Meister, der dem Wilkie in der Feinheit des Humors gleichkommt, denselben aber sowol in der Schönheit der Zeichnung und Karakteristik als selbst in der Lebendigkeit, Wärme und Klarheit der Farbe übertrifft, wozu ihm eine leichte flüssige Behandlung und ein durchaus anmuthiger Vortrag eigensind. In besonderem Rufe stehen seine Schilderungen des Knabenlebens. Unter seinen jüngern Erzeugnissen glänzt die 1846 ausgestellte „Wahl des Brautkleides“, eine allerliebste Composition voll Feinheit und anmuthiger Heiterkeit mit einem altmodischen Anstrich, in der Ausführung ganz vollendet. — Gilbert Stuart Newton, im transatlantischen Freistaate Canada geboren, aber seit früher Jugend in England heimisch und hier 1835 verstorben, einer der vorzüglichsten Londner Genremeister, dessen Bilder sich durch geistvolle Composition, klare lebendige Färbung und musterhafte Behandlung empfehlen. Seine Ausführung hat manchmal etwas Wilkiesches, zuweilen auch etwas Rembrandtisches etc. In mehren seiner Stücke waltet glücklichster Humor und in allen erscheint Newton als tüchtiger Karaktermaler. Seitens der Zeichnung wird er freilich schwach befunden, so z. B. im Kaufmanne von Venedig und im König Lear, der von Cordelia und dem Arzte bedient wird, in welchen Schilderungen die Manier Rembrandts nachgeahmt ist. Mehres

hat T. Doo nach ihm gestochen: *Shylock and Jessica, Sterne and the Grisette, the dutch girl etc.* — Henry Richter, zu London blühend, ein derbwitziger Schilderer, der sowol in Oel als in Aquarell arbeitet. — E. V. Rippingille in London, seit 1820 blühend und bedeutsam in grössern und kleinern karakteristischen Scenen. Sein erstes namhaftes Bild ist die Schilderung einer „Rekrutirung." 1839 bewährte er sich wieder als tüchtigen Fysiognomiker durch das grosse Bild, welches eine „Räuberversammlung im Gebirge von Sonnino" schildert. Berühmt sind seine im Hogarthschen Geiste entworfenen Zeichnungen, die das stufenweise Verderben des Trunkenboldes veranschaulichen. — George Scharf, ein bedeutender Londner Künstler, der in den ersten Decennien unsers Jahrh. blühte. Von ihm Scenen aus dem öffentlichen Leben Englands, z. B. die vielbewegte „Parlamentswahl in Westminster" und das reiche „Gastmahl des Lordmayors von London." — James Severn in London, sehr talentvoller Geschicht- und Genremaler, blühend seit 1820, durchgebildet in Italien. Von seinen in Rom ausgeführten Lebensstücken sind uns zwei bekannt: eine Bäuerin mit schlafendem Kinde (Albaner Tracht) und ein Mädchen mit einem jungen Burschen bei der Weinlese am Albanersee, beide Bilder in der Thorwaldsenschen Samml. Letztgenanntes ist das Schönste und eigentlich nur ein Theil einer höchst anmuthigen grössern Composition, welche man bei dem Künstler gesehn. Severn hat wie viele seiner Landsleute einen höchst ausgebildeten Sinn für die Farbe, daher sein Hinneigen zur venezianischen Schule und sein vorzugsweises Studium derselben, oft mit Vernachlässigung der Zeichnung. Die Farbe ist meist wahr und schön, die Ausführung bisweilen etwas zu skizzirt. Köpfe und Stellungen sind nicht immer frei von Affektation. Besonders gut behandelt er das Landschaftliche, wie in seiner mit einem alten Hirten, einem Knaben und zwei Pifferari belebten Ansicht der Wasserleitungen in der Campagna, worin der Karakter dieser Gegend treu wiedergegeben ist. — W. Simson aus Edinburg, Genrehistoriker und geschickter Maler schottischer Scenen. Aus früherer Zeit kennen wir seinen „Abschied des Hochländers von der Familie." Von Genrehistorien Simsons ist uns bekannt das 1844 ausgestellte, nach Lady Morgans Erzählung componirte Stück, welches Salvator Rosa's ersten Karton an der Mauer der Certosa bei Neapel zum Gegenstand hat. Es ist eine Historiette aus den Knabenjahren des berühmten Neapolitaners. Ein übermüthiger Bursch, hatte er an besagte Mauer einen Mönch und einen Teufel neben einander mit Kohle gezeichnet, als seine Mutter mit dem Ausdrucke des Schreckens und sein Schwesterlein mit dem der Bewunderung herbeistürzen und die Mönche ihm eine harte Kirchenbusse auferlegen, die er mit selbstbewusstem Stolze anhört. An diesem Bilde von etwas theatralischer Anordnung gefällt besonders eine Gruppe von Kindern, welche zugleich neugierig und furchtsam um die Klostermauer herum die Scene von fern mit ansehen. In der Farbe vermisst man das sonst so feine Gefühl der englischen Malerschule. — A. Solomon. Diesem Meister gehörte eins der besten Bilder an, welche die Ausst. der Londner Akad. 1846 aufwies. Wir meinen sein in der Karakteristik wie in den Gegensätzen höchst gelungenes Frühstücksbild, wo ein junges Mädchen mit ihrem Vater bei Tische sitzt und aus der Hand des auftragenden Negerbedienten einen Brief nimmt, während jener die Zeitung liest. — Harold John Stanley, geb. zu Lincoln 1817, gebildet auf der Londner Akademie und unter Wilhelm Kaulbach zu München, ein bedeutendes Talent für strenge Geschichtmalerei sowol wie für das dramatische Genre und für die Genrelandschaft. — James Stephanoff in London, aus russischem Geblüte, geb. 1805, ein originelles und in seiner schöpferischen Fülle an die des deutschen Ramberg erinnerndes Genretalent, das sich in überaus schönen Aquarellen ausspricht. Freilich verfällt der englisirte Russe auch oft in dieselben Fehler, in die unser Ramberg verfiel, in Manier und Uebertreibung, wo man dann seine schönen Anlagen bedauern und seine Fruchtbarkeit verwünschen muss. — Alfred Stevens in London, Bearbeiter des einfachen und des poetischen Genre. — Frances Stoddart in Edinburg, Meisterin in schottischen Scenen. — Francis Stone, durch viele liebliche Bilder bekannt, welche dem Poesiegenre oder der Genrehistorie angehören und meist in Aquarell ausgeführt sind. 1844 fand man zu London ein Bild ausgestellt, das nach Anlass einer shakspereschen Gedichtstelle den „dornenvollen Weg der wahren Liebe" uns zu Gemüthe führt. Vor der Thür eines ländlichen Hauses sehen wir zwei Paare in anscheinend hoffnungsarmer Liebe. Schön sind die Mädchen, schön und kräftig die Jünglinge. Beide Letztere haben ihr Herz dem Einen der Mädchen zugewandt, die das ihrige jedoch fest verschlossen hält, während die Andere in einem Augen-Blicke, der Niemanden trügt, der ihn wahrnimmt, ihr Herz dem Einen der Jünglinge aufschliesst, ohne dass dieser danach frägt. Es ist eine stumme, aber empfindungsvolle Scene, die mit ihren sich kreuzenden Beziehungen das Mitgefühl regemacht, ohne durch irgend tragische Andeutungen es in Angst und Sorgen

zu werfen. Das Bild hat eine gute Gesammtwirkung in der Farbe, ist aber etwas zu allgemein in den Formen und streift durch die hie und da eingesetzten breiten Drücker an eine für so zarte Gegenstände am Wenigsten passende Manier. Auf der Ausst. der Londner Akad. 1846 fand man das *Soft howis* benannte Bild, eine Gesellschaft von Befreundeten und Liebenden in mittelalterlichem Kostüme bei herannahendem Abend unter einer Halle. Dies Stück ist ebenfalls nicht ohne Verdienst und Gefühl für Schönheit, wenn es auch etwas ans Sentimentale streift. — John Stone. — Charles Stonhouse. Von diesem Meister nennt man eine Scene aus dem Goldsmithschen Vikarroman: der Moses mit dem Füllen zu Markte ziehend. — S. J. Stump in London, geb. 1800. — John Frederick Taylor, geb. um 1800 zu London, einer der ausgezeichnetsten und vielseitigsten Aquarellisten, der wie Evans, Lewis und andre *painters in water-colours* in Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben glänzt. — John Tennant in London, ein in Auffassung und Durchführung bedeutender Lebenmaler. Von ihm „Schleichhändler, welche Waaren auf die Küste von Yorkshire bringen“ (ausgestellt 1833), ein „alter Förster, der beim Biere am Fenster die Zeitung liest“ etc. — John Thom von Edinburg, geb. 1785, ein durchweg tüchtiger Volksmaler, namhaft durch seinen „jungen Rekruten“, den A. Duncan gestochen hat. — Th. Uwins, namhaft durch seine Bilder aus Italien. Eins seiner besten Stücke schildert napolitanische Landleute auf dem Wege zum Piedigrottenfeste (gestochen in Findens Royalgallerie). Die 1846 ausgestellte „Einkleidung einer Nonne“ spielte etwas ins Sentimentale, war aber sonst ein Bild von Verdienst und Schönheitsgefühl. — E. M. Ward. Von ihm talentvoll componirte und geschmackvoll gemalte Genrehistorien wie die 1846 ausgestellte „Entlassung Lord Clarendons vom Kanzleramte nach seiner letzten Unterredung mit König Karl II. im Whitehall-Palast 1667.“ Bei diesem Bilde dünkt man sich plötzlich auf die Scene der Memoiren des Grafen von Grammont versetzt. Die ernste starre Gestalt des Kanzlers, welcher langsam und mit schwer errungener Fassung, ohne Jemand anzusehen, die Treppe nach dem Garten zu herabkommt, der vor ihm dem Hintergrund zuwandelnde König, der dem Minister den Rücken gewandt hat, die Höflinge und geputzten Damen, welche mit wenigen Ausnahmen von dem in Ungnade Gefallnen nur mit Naserümpfen und Hohn Notiz nehmen, seine siegreiche Gegnerin Lady Castlemaine (nachherige Herzogin von Cleveland, Karls bekannte Maitresse), welche mit ihren Vertrauten auf dem Balkon erscheint, um sich an der Niederlage des einst so Mächtigen zu weiden, — alles dies ist gewandt und lebendig dargestellt, und zwar mit einer an neuere französische Bilder erinnernden Eleganz, welche bei diesem Gegenstande und für diese Zeit am Platze ist. — P. Williams, bekannt durch seine „Prozession zu Ariccia bei Rom“, welche man in Findens Royalgallerie gestochen findet.

Den krönenden Schluss dieser alfabetisch gegebnen Uebersicht über Englands Genremaler mag der Chorag dieser Meister machen: der weltberühmte David Wilkie (geb. 1784 oder 85 in Schottland, gest. 1841 in Konstantinopel). Derselbe stellt sich in der Karakteristik des Scenischen aus dem gewöhnlichen Leben als ein nachgeborner Hogarth heraus; aber der Nachgeborne übertrifft den Erzvater des englischen Genre in allem Malerischen, sowie auch seine Auffassungsweise keine hogarth-kritische, sondern eine unbefangene, meist den gemüthlichen Lebensbeziehungen nachgehende ist. Seine kräftig gemalten Stücke sind insgemein reich an Figuren, welche überall durch ein gemeinsames, verschieden abgestuftes Interesse um eine Haupthandlung vereinigt werden. Man hat von ihm sowol einfaches wie geschichtliches Genre. Das umfänglichste figurenreichste Bild Wilkie's ist das für den Herzog v. Wellington gemalte, welches vorstellt, wie die Invaliden zu Chelsea die Nachricht des Sieges bei Waterloo durch die Zeitung erfahren. Dies episodenreiche Gemälde ist freilich zu zerstreut in der Wirkung, wie man aus dem von John Burnet danach gelieferten grossen Stiche ersehen kann. Eine Genrehistorie romantischer Art ist sein „König Alfred in der Hütte des Rinderhirten“, welches Bild bei Versteigerung der Baringschen Samml. für 410 Guineen (2870 Thlr.) wegging, während die Oelskizze dazu für 82 Guineen erstanden ward. Weit bedeutender als seine historischen Genrestücke (die berühmte Predigt des John Knox nach dessen Rückkehr aus dem schottischen Exile gehört nicht hieher, denn dies in seiner Art klassische Bild ist ein wahrhaft historisches) schätzt man seine Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben vorhanden. Weltbekannt ist seine „Testamentseröffnung“, ein Karakterstück ersten Ranges, das bei Engländern und Deutschen vielfache Versuche in psychologischen Lebensgemälden veranlasst hat. Dies klassische Genrewerk befindet sich in der kön. bair. Samml. zu Schleissheim. Von gleicher Berühmtheit ist das letzte Bild des genialen Meisters: die „Dorfschule.“ John Burnet, der malerische Kupferstecher und jahrelang vertraute Freund Wilkie's, der dessen Pinselschöpfungen durch

seinen Grabstichel so vortrefflich wiederzugeben verstand, hat ein eignes Schriftchen verfasst, worin er das köstliche Bild der Schule beschreibt. Es ist, wie Burnet sagt, in Wilkie's „erstem unnachahmlichen Style" gemalt. Wilkie hatte dies Bild zwanzig Jahre lang in seiner Werkstatt und arbeitete nur dann daran, wenn er sich dazu aufgelegt fühlte, und entweder irgend etwas Neues hinzuthun oder dem schon Vorhandenen eine neue Seite abgewinnen konnte. Die „Schule" sollte Wilkie's letztes grosses Bild werden, das Resultat eines langen beobachtungsreichen Lebens. Leider vollendete er das Bild nicht ganz, aber die öffentliche Stimme und der hohe Preis, zu welchem es auf der Versteigerung wegging, liefert den besten Beweis für den Werth des Kunstwerks. „Die ganze Geschichte des Morgens einer Dorfschule", sagt Burnet, „ist in diesem Bilde zu lesen. Einige Kinder haben ihre Lektion aufgesagt, andere sind noch dabei; einige sind klug, andre sind dumm; einige spielen, andre richten Unheil an. W. hat dadurch, dass er eine Dorfschule gewählt, wo Knaben und Mädchen zusammen erzogen werden, eine grosse Mannigfaltigkeit und Schönheit in seine Composition bringen können. Wilkie hat, ausser dem Bilde selbst, noch eine Menge von Studien dazu hinterlassen, die Burnet auch bei seinem meisterlichen Stiche benutzt hat. Andre namhafte Genrestücke Wilkie's sind: die „Schafwäsche" (welches Bild bei Versteigerung der Th. Baringschen Samml. zu London 1848 um die Summe von 660 Guineen oder 4620 Thalern erstanden ward), *the blind Fiddler* (bekannt durch den grossen Holzschnitt von H. Vizetelly 1844), die schottische Hochzeit (*penny wedding*), der Kirchspielsvogt (*parish beadle*), das Häschen an der Wand (*the rabbit on the wall*), der Hausirer (*the pedlar*) und die naive Schilderung der „Rattenjäger." In der neuen Gall. im Haag findet man ein Wilkiesches Bild, welches zwar einen sehr prosaischen Gegenstand behandelt, eine „Whiskybrauerei" nämlich, das aber gleich durch grandiose Zeichnung und energische Auffassung der Licht- und Schattenmassen beweist, dass ein Meister und zwar ein grosser sein Schöpfer ist. Das Sehen einer solchen schottischen Branntweinbrennerei und die eigenthümliche Erscheinung der Inhaber derselben hat ohne Zweifel den Maler zu dem Bilde veranlasst, denn das Ganze ist offenbar der Natur entnommen. Das Brennzeug mit der Blase und Röhre nimmt die ganze hintere Wand des Bildes ein und zieht sich malerisch von der Rechten zur Linken. Hier liegt der Besitzer, eine kräftige und schöne Gestalt, mit Frau und Kind am Boden gekauert und zapft das Kühlungsgefäss an; neben ihm dehnt sich friedlich ein grosses Windspiel. Ein halbnackter Knabe schürt das Feuer, von demselben angeschienen; rechts am Fenster steht ein Greis in malerischer Tracht und hält ein Glas Whisky prüfend gegen das Licht. Dies Brauerbild im Haag, die Testamentseröffnung in Schleissheim und ein Stück im Schönbornschen Schlosse Reichartshausen unterhalb Hattenheim sind die einzigen Bilder, welche man von Wilkie auf dem Kontinente vorfindet. Jenes in Reichartshausen wird die „Ueberraschung" benannt und als eins der besten des schottischen Meisters bezeichnet. Eine ins Zimmer getretene Frau hält ihrem am Tische schreibenden Manne die Augen zu, um ihn rathen zu lassen wer da sei. Der Ausdruck im weiblichen Gesichte soll wunderbar lieblich und wahr, die Sonnenbeleuchtung im Gemälde meisterhaft sein. — Gegenwärtig erscheint zu London eine *Wilkie-Gallery* in Heften, deren jedes drei Blätter in gr. 4. nach Wilkieschen Gemälden bringt. Das Titelblatt zeigt Wilkie's Geburtshaus und Ort, das Pfarrhaus und die Kirche in Cults (Fifeshire in Schottland), von Cousens sehr zierlich radirt; genüber ist Wilkie's sehr ähnliches Bildniss nach Philipps von Holl gestochen. Diese Wilkie-Gallerie enthält Stiche von Greatbach, Armytage etc., und bringt zugleich eine Lebensbeschreibung Wilkie's.

Italien.

In der italischen Malerei finden wir die ersten Spuren ächten Genres bei den Venezianern. Hier erscheint Giorgione (1477 — 1511) als derjenige Meister, der mit der Glut seiner Farben in Porträt und Historie den Kern des Lebens heraushob und mit grossem poetischen Sinn eine Genrebahn zwischen Bildniss- und Geschichtmalerei eröffnete. Ueberall ist es nicht blos das frisch Menschliche, sondern das menschlich Bedeutende und darum Allgemeingiltige, was er an seinen Gestalten aus dem Leben hervorhebt. Die bekanntesten der giorgionischen Lebensbilder sind: das sogen. Concert in der Pittigallerie, das uns zwei im Beisein eines Jünglings mit Klavier- und Violoncellspiel beschäftigte Geistliche zeigt; der Singmeister mit dem Knaben und zwei andern Gestalten in der Nationalgallerie zu London (ein früher sehr schönes, nun aber stark verwaschenes Bild mit lebensgrossen Halbfiguren; das liebende Paar in der Ashburtonschen Samml. zu London (nach welchem Bilde wir einen Holz-

schnitt mittheilen); die zwei Männer in mittlern Jahren und schwarzer Tracht, wo der Eine dem Andern eine Schrift vorliest und ein Gemach mit Aussicht ins Freie den Hintergrund bildet, im Berliner Museum; der Krieger nebst einer andern Figur in der Uffiziengallerie und die Dame mit der Guitarre in der Gall. Manfrini zu Venedig. Die Dame sitzt da, ihren schönen Hals, Arme und Brust entblösst, mit einem so trotzig verachtenden Blicke, als fordre sie die ganze Welt heraus, vor ihrer Schönheit sich zu beugen und ihr zu dienen. Auch Scenen novellistischen Inhalts findet man von Giorgione bearbeitet, in welchen Schilderungen man ihn als Vorläufer des in der

(*Nach Giorgione.*)

Neuzeit zu reicher Blüte gekommenen romantischen Genre begrüssen kann. Solche Werke sind: der sogen. Astrolog in der Gall. Manfrini und die in einer Landschaft sitzenden, musikalische Instrumente zur Hand habenden zwei jungen Männer mit zwei nackten Weibern, deren Eine Wasser aus einem Brunnen schöpft, im Pariser Museum. — Selbst Tizian (1477—1576) hat Einiges gemalt, was ins romantische Genre spielt (wie das herrliche Bild der „Liebe und Sprödigkeit“ in der Gallerie Borghese), und unter seinen Zeichnungen kommen ächte Genrelandschaften vor, in welchen er (wie z. B. in einer sehr geistreichen Federzeichnung in der Sammlung zu Chatsworth) selbst Hirten mit Schweinsheerden vorzuführen nicht verschmäht. —

Mancherlei Ausgezeichnetes lieferte der edelgestaltende Licinio da Pordenone (1484—1540) im Bildnissgenre. In der Gall. Manfrini trifft man das Bild, wo er sich selbst im Kreise seiner Schüler geschildert hat. Von seinem Schüler Bernardino da Pordenone hat das Berliner Museum zwei vortreffliche Bildnissgenrewerke. Das eine stellt einen jungen Mann dar, der sich von einem Knaben zum Ballonspiele (jenem schönen und kunstreichen Spiele der Italiäner, das nur mit den öffentlichen Spielen der Hellenen vergleichbar ist) den Gurt festmachen lässt. Es ist eine treffliche lebenvolle Gestalt mit dem Ausdrucke eines ansprechenden Genügens; die Malerei ist weich und frei und des Lic. da Pordenone selbst würdig. Das zweite Bild zeigt uns einen in schwarzen Pelz gekleideten geistlichen Herrn von mittlern Jahren, der einen Knaben in schwarzer Kleidung belehrt. Dies Werk weicht von jenem im Karakter ab, ist schlicht und streng gearbeitet und hat zum Hintergrund Gemach und Landschaft. In der Münchner Gall. lautet auf diesen Pordenonisten eine Musikgesellschaft. — Von Paris Bordone (1500 - 70), der durch seine Weichheit und Lieblichkeit sich wirklich als ein Paris unter den venezianischen Meistern herausstellt, finden wir ebenfalls aus dem Porträt erwachsene Genrestücke, z. B. im Berliner Museum „zwei im Freien sitzende und mit Schachspiel beschäftigte Männer.“ Sie sind beide schwarz gekleidet; in der Landschaft sieht man freie Säulenhallen und im Mittelgrunde mehre Figürchen, deren vier an einer kleinen Tafel Karte spielen. — Mit Jacopo Bassano (1510—92), dem naturwahren Schilderer ländlicher Scenen, sehen wir das Genre auf italischem Boden selbst im niederländischen Sinne begründet. Er ist der erste Meister in Italien, der sich als Genremaler im vollen Sinne des Wortes herausstellt. Seine Lebensbilder, die freilich wie seine übrigen Farbenschöpfungen fast alle mit der Zeit schwarz geworden sind, werden noch heute geschätzt, denn die Wahl seiner Gegenstände und die Art sich auszudrücken ist launig und interessant genug. Im Museo zu Madrid sieht man seine „Weiber die beim Spinnen und Weben eingeschlafen sind“, in den Uffizien zu Florenz das „Familienconcert“ und in der Staatsgall. zu Wien eine „Bauernwirthschaft“, Anderes in Venediger Sammlungen. — Von Jacopo Robusti, dem Färber (*Tintoretto*, 1512 bis 1594), um den sonst, d. h. im Historischen, nichts zu geben ist, hat man gutes Porträtgenre, z. B. die Schilderung zweier in einer Kirche betender Ferraresischer Herzöge mit ihrer Bedienung (in der Samml. zu Castle Howard), sowie reiche poetische Genrelandschaften wie das Gesellschaftstück mit Musikanten in der Sutherlandschen Samml. zu London. Seine Tochter und Schülerin *Marietta Robusti*, als Frau eines venedischen Goldschmieds 1590 in einem Alter von kaum dreissig Jahren verstorben, war ebenfalls im Porträtlichen und Genrehaften tüchtig. Von ihr wies die Schleissheimer Gall. eine Gesellschaft sich musikalisch ergetzender Herren und Damen auf. — Francesco und Leandro Bassano (erster 1548—91, letzter 1558 bis 1623 lebend), die talentvollsten Söhne des Jacopo, welche gleich dem Alten genrehafte Historien und eigentliches Genre zu Tage förderten. Von Franz B. besitzt die Dresdner Gall. eine ländliche Familie, die ihre Schafe füttert. Von Leander Gesellschaftstücke in verschiednen Gallerien. — Bartol. Schidone von Modena, 1559 bis 1615, zwar vornehmlich als Historiker namhaft, aber weit anziehender durch seine Lebensbilder, in denen ein derber Naturalismus herrscht. Mehre interessante Stücke letzter Art im Neapler Museum (eine Almosenspende an drei Bettelkinder, zwei Kinder mit ihrer Lerntafel etc.); in der Turiner Gall. zwei Kinder in Umarmung und in der Gall. Camuccini zu Rom das originelle Bildchen mit den wandernden Blinden. — Michelangelo da Caravaggio (1569—1609), der Hauptmeister der italischen Naturalisten, der als Feind alles Schulwesens dem Eklekticismus der Caraccisten entgegenarbeitete und dem Genre entschiedensten Vorschub leistete. Jenem in Rom, dann in Neapel und Sicilien thätig gewesnen Meister war eine wahrhaft michelangeleske Kraft inwohnend, die das Gemeinste durch ein gewisses Pathos zu adeln verstand und namentlich die Scenen niedrigster Leidenschaftlichkeit wie Perlen der Poesie ins schlagendste Farbenlicht setzte. Von diesem Grossmeister im niedrigen Karaktergenre nennt man vornehmlich die „falschen Spieler“, welches Bild in mehren Exemplaren vorhanden ist (das schönste nicht das in Dresden, sondern das in der Gall. Sciarra zu Rom), die einem jungen Soldaten wahrsagende und ihn dabei lüstern anblickende Zigeunerin (*la Zingara*) in der Gallerie Manfrini zu Venedig (andre Exemplare dieses Bildes, in denen nur das Motiv des Profezeiens aus der Hand vorkommt, finden sich in der Kapitolinischen Gall., nach deren Stücke wir ein holzschnittliches Abbild geben, und im Pariser Museum, nach dessen Stücke Sforza Perini gestochen hat), den kannibalisch frohen Bauer mit der Weinflasche im Arme, kolossalisches Brustbild in der Karlsruher Akademie (ein Beispiel furchtbarer Kühnheit in Manipulation des Pinsels und ein Prachtstück widerlicher Auffassung der

thierischen Freude eines gemeinen Kerls), die Garn windende Alte, welche eine junge Nähterin neben sich hat, im Palast Spada zu Rom (welches Bild durch spätere Zufügung von Heiligenscheinen zur St. Anna mit der Marie gestempelt worden ist), den Lautespieler mit noch zwei Figuren, sehr kräftiges und höchst werthvolles Kniestück in der Samml. des Marquis Londonderry, und Lautistinnen im Palast Barberini zu Rom und in der Liechtensteinschen Gallerie zu Wien. — Bartolommeo Manfredi,

geb. um 1580, ein Mantuaner, der allerlei Stücke in der Weise seines Meisters Caravaggio gemalt hat, jedoch in der Zeichnung untriftig und in der Färbung zu dunkel befunden wird. Von ihm in der Wiener Gall. eine „Kartenspielgesellschaft.“ — Domenico Feti (1589—1624), ein Florentiner, der in seinen zahlreichen Parabelstücken zum Theil wahre Genrebilder geschaffen hat. — Aniello Falcone (geb. 1600), ein Neapolitaner, Meister im Kriegsgenre. — Michelangelo Cerquozzi (1602—60), ein Hauptmeister in Schlachtstücken und Bambocciaten, der besonders

in letztern (niedern Volksscenen) höchst ausgezeichnet ist und bisweilen in jedem Betracht den besten Niederländern gleichkommt. Sein grösstes und edelstes Genrewerk befindet sich im Berliner Museum; es schildert in langer feierlicher Prozession den Einzug eines Papstes in Rom. Die Mönche der Prozession, die Schweizergarden, die Austheiler der Almosen, vornehmlich aber die Bettlergruppen im Vorgrunde, alle sind mit grösster Lebendigkeit, keck und geistreich hingeworfen. Im Palast Spada zu Rom sieht man seine rührende Historiette vom Tode des treuen Esels, in Florenz das reichcomponirte, von Lorenzi gestochene Stück, welches Bauern und Zigeuner vor einem Wirthshause schildert; Anderes anderwärts. Cerquozzi's berühmtester Schüler ist der Franzose Jacques Courtois. — Pietro Paolini von Lucca, 1603—81. Von ihm Gesellschaftstücke, bürgerliche Scenen, sowie Genrehistorien tragischer Art. — Pietro della Vecchia (geb. 1605), Venezianer und namhafter Lebensbildmaler, dessen Bildern ein gewisser speckiger Ton eigenist. Von ihm in der Dresdner Gall. das lebensgrosse Kniestück des alten Weibes mit drei Kindern. Die Alte ist im Begriff das eine Kind mit dem Pantoffel zu schlagen, während ein andres ihren Zorn zu beschwichtigen sucht. In der Augsburger Gall. ein liebendes Paar, dort irrig dem Giorgione beigemessen. — Domenico Gargiuoli (genannt *Micco Spadaro*), 1612 bis 1679, ein Neapolitaner, der gleich Salvator Rosa bei Falcone gebildet ward. Er erinnert in seinen figürchenreichen Bildern an Callot und den Callotisten Etienne della Bella; besonders interessant sind seine Scenen aus dem Mas' Aniellischen Aufstande (den er als Mitglied der Compagnia della Morte mitmachte) sowie die Schilderungen aus dem Pestjahre 1656. — Salvator Rosa (1615—73), geistreicher Genrelandschafter und Schlachtenmaler, Neapolitaner. Ausgezeichnet sind seine wildromantischen Naturstücke, wo Räuber, Soldaten etc. die Belebung und Stimmung geben. Hauptwerke dieser Art in der Augsburger Gall. (besonders eine Soldatenlandschaft), im Louvre und in englischen Sammlungen. — Girolamo Ruggieri, geb. zu Vicenza 1662, gest. 1717, Schüler Durmans von Amsterdam und bekannt durch niederländisch ausgeführte Kriegsstücke und Genrelandschaften. — Martino Cignaroli (oder Cingiaroli), um 1718 in Mailand blühend. — Giov. Battista Tiepolo, Venezianer, 1693 bis 1770. Von diesem seltsamen höchst flüchtigen Fantasten, dessen an Tollheit grenzende Affektirtheit verrufen ist und der nur zuweilen durch einen Zug eigenthümlichen Humors anzieht, trifft man im Berliner Museum eins seiner erträglichern Bildchen, das den Besuch eines vornehmen Venezianers in der Villa eines Geistlichen darstellt und in lustig hingefegter Weise venezianischen Pomp und Grandezza zeigt. Minder erfreulich ist daselbst ein andres Stück, worin Tiepolo das Bad einer vornehmen Dame schildert. — Pietro Longhi, geb. zu Venedig 1702, gest. 1762. Von ihm besitzt die Venediger Akademie eine Lebensbilderreihe aus der vornehmen Welt, kalt gemalte, jedoch durch die fein launige Erfindung anziehende Sachen. So schildert er z. B. die Toilette einer grossen Dame. Künftigen Sieges gewiss steht die Donna Donnissima in ihrem riesenblumigen Reifrocke da, während die eine Kammerzofe mit unterdrückter Ironie ihr die Manschetten ordnet und die andre resignirt und nachdenklich ihr den Spiegel vorhält; in diesem Moment tritt die alte Magd mit dem Kaffee herein und starrt vor Erstaunen über ihre angedonnerte Donna. Eine Kaffeegesellschaft auf dem Lande kennt man durch den Stich von Ant. Faldoni. — Graf Rotari, geb. 1707. Stücke in der Münchner Pinakothek (Nr. 455 und 472), in Dresden und anderwärts. — Luca Sicardi (1746—1825), komischer Genremaler.

Die glänzendern italischen Genrekräfte unsers Jahrhunderts dürften folgende sein:

Pelagio Palagi von Bologna, unter Napoleon Direktor der römischen Akademie, später Professor an der mailändischen Kunstschule, bedeutend als Genrehistoriker. — Roberto und Massimo d'Azeglio, jener Direktor der Turiner Gall. und Genregeschichtmaler, dieser Direktor der Turiner Akademie und Genrelandschafter, auch Schlachtenmaler. — Giuseppe Bertini, ein sehr junger Mann, aber bereits verdienstlicher Künstler, dessen genrehistorische Concursarbeit: „Dante, welcher bei seinem Eintritte in ein Augustinerkloster vom Prior empfangen und bei Vorzeigung eines Manuskripts von diesem erkannt und freundlich aufgenommen wird", durch die Mailänder Akad. 1845 mit Recht gekrönt worden ist. Nur wenig anerkannte Meister des heutigen Italiens können mit diesem Jünglinge in die Schranken treten, dem eine so edle, durchdachte, schön gruppirte Composition gelang, an deren harmonischer Ausführung man höchstens tadeln könnte, dass sich ein etwas zu stark violetter Ton durchs Ganze zieht. — Eugenio Bossa aus Venedig. Man nennt von ihm die „Eröffnung einer neuen Schenke", welches Bild den Karakter des Genre durch den ebenso wahren und lebendigen als anspruchlosen Ausdruck der verschiednen Altersstufen und Stände sehr glücklich herausstellt. Ebenso rühmt man Bossa's „Fischer-

familie am Meeresufer,“ wo die Ruhe des von der Arbeit ermüdeten Vaters, der sich mit einem Glase Weines erquickt, und die heitere Gruppe des Kindes und Hündchens, worauf die Mutter mit stillem Wolgefallen blickt, einen angenehmen Gegensatz bilden. Beide Stücke findet man wiedergegeben in den *Gemme d'arti italiane* 1845. — Ippolito Caffi zu Venedig, grosser Meister im Lichteffektgenre, der sich jedoch durch sein eminentes Talent zu übergrosser Manier verführen lässt. Man rühmt seine Rialtobrücke während des Venediger Karnevals, seine glückliche Schilderung des wirren Treibens auf dem römischen Corso am Maccoli-Abend mit den hunderttausend Lichtern, und die unvergleichliche Scene der Girandola, wo die Engelsburg in den Krater eines Feuerberges verwandelt scheint (alle drei Stücke in der Thorwaldsenschen Samml.), ferner das grosse, auf der Mailänder Ausst. 1845 gesehene Nachtstück, welches ein „Volksfest auf der Piazetta Venedigs“ schildert. Hier, wo der grosse Maasstab, die Nacht und die magische Beleuchtung (durch Mondlicht, Gasflammen und rothes Feuerwerk) eine so breite und wenig detaillirte Behandlung verlangten, schadet nun freilich jenes in Sucht übergehende Streben nach grösstmöglicher Wirkung nicht; aber man findet in Caffi's Werken überhaupt ein zu starkes Wuchern mit diesen eigenthümlichen Lichteffekten, und da er mit einer Leichtigkeit wie wenig andere Künstler malt, so bekommt man von ihm Sonnenverfinsterungen, Mondschein- und Abendgluteffekte in Menge vor den Kunstläden Italiens zu sehen. — Cherubino Corniente, ein junges Talent, das sich in der Genrehistorie hervorgethan hat. Sein „Herzog Ludovico il Moro von Mailand, der in Begleitung seiner Gemahlin Beatrice von Este und seines Bruders, des Kardinals Ascanio, den im Refektorium delle Grazie das Abendmahl malenden Lionardo da Vinci besucht“, ist ein Bild von hohem Verdienste, gelungen in der Composition, brillant und keck im Farbenauftrage und sehr zu loben in Licht- und Luftperspektive. Indess lässt er schon viel Manier blicken, indem er die Zeichnung zu skizzenhaft, nicht einmal akademisch richtig andeutet. — Diofebi. Von ihm verschiedenartige Leistungen aus dem Genrebereiche, wie der „Eingang zur Villa Borghese mit der an einem heitern Sonntage hinströmenden Menschenmenge“ und das genrehistorische Stück, welches die 1833 erfolgte Eröffnung des Raffaelischen Grabes im Pantheon“ schildert. — Alessandro Durini, Aquarellmaler von Jagd- und Salonscenen aus dem 16. Jahrh., die durch den ausserordentlichen Reichthum des Roccocokostüms und durch die leichte elegante Behandlung sehr anziehend wirken. — Giuseppe Fini in Florenz. — Fiorino in in Rom (auch *Fiorini* geschrieben), ein entschiedenes Kunsttalent, das sich durch eine in die kirchliche Herrlichkeit Roms einführende Schilderung der „Prozession am Fronleichnamstage“ und durch Bilder aus dem Familienleben des römischen Volkes bekannt gemacht hat. In letztern leistet er das Erfreulichste. 1845 sah man in Rom sein vortreffliches Bild der jungen Mutter aus dem Volke, welche auf breitem Lager ruht und den schlafenden Säuling neben sich hat. Der von der Feldarbeit heimgekehrte Vater, ein kräftiger Mann, hat nichts Eiligeres zu thun als sein Herz am Anblicke des Lieblings zu laben. Die junge Mutter, ein Kopf voll Schönheit und Holdseligkeit des Ausdruckes, hat mit der einen Hand leis die Decke vom schlafenden Kinde gehoben, die alte Grossmutter zu Füssen des Bettes hält den andern Zipfel, der Vater steht in der Mitte, und Alle werfen volle Freudenblicke auf das nackte, ruhig fortschlafende Kind, wobei jedoch das selige Auge der Mutter mehr auf den Gatten hinspielt, an dessen Freude sie sich doppelt beglückt und entzückt. Der helle Lichtschein einer Lampe fällt mit etwas zu scharfer Wirkung auf die Gruppe, welche zugleich in der ungesuchtesten Weise alle vier Lebensalter karakterisirt. Die Erfindung und theilweis selbst die Ausführung sind vortrefflich. Der Kopf und Gesichtsausdruck der Mutter in ihrer jungfräulichen Reinheit ächt menschlicher Mütterlichkeit gehört zu dem Schönsten, was man von neuerer Malerei gesehn. — Gasparini, ein jung verstorbener toskanischer Künstler, guter Aquarellist, von dem man Genrescenen mit Landschaft hat. — Francesco Gonin, ein Piemontese, der zu Turin als Genrehistoriker blüht. Die Mailänder Ausst. 1845 brachte von ihm eine Behandlung desselben Gegenstandes, den gleichzeitig Cherubino Corniente (s. oben) bearbeitet hatte. Merkwürdigerweise zeigt das Goninsche Bild grade die Vorzüge, welche dem Cornienteschen abgehen, wogegen es derjenigen entbehrt, welche jenes in reichem Maase besitzt. Bei Gonin ist die Zeichnung weit richtiger und reiner, einzelne Köpfe, Hände und selbst ganze Gruppen sind von grösster Schönheit, die Behandlung ist durchaus nicht manierirt, sondern sehr fleissig, aber die ganze Composition macht sich zu einförmig und an Licht- und Luftperspektive ist wenig gedacht. — Francesco Hayez, geb. zu Venedig 1791, gebildet durch Palagi, blühend zu Mailand und berühmt durch genrehistorische Werke, worin er Episoden aus der italischen und englischen Geschichte mit trefflichem Pinsel vorträgt. — Iduno in Mailand, Meister im

niedern Genre. Merkwürdig ist seine Vorliebe für den Schmuz, denn er dick auf die Gesichter seiner Savoyardenmädchen aufträgt, die von Haus aus schon hässlich genug und solcher Hilfsmittel zur Hässlichkeit nicht weiter bedürftig sind. Iduno malt jedoch mit grosser Leichtigkeit, so dass man beklagen muss, wenn ein so talentvoller Künstler verloren geht; seine Pinselführung erinnert an manchen modernen französischen Genremaler. — Lodovico Lipparini, geb. um 1803 zu Bologna, Professor an der Venediger Kunstschule, kräftig klarer Kolorist, ausgezeichnet im historischen Genre, wohin z. B. seine Schilderung des Todes des Marko Bozzaris gehört, welches durch schöne Haltung sich empfehlende Gemälde in den *Gemme d'arti italiane* 1845 abbildlich mitgetheilt ist. — Ignazio Manzoni, einer der Vorzüglichsten, wenn nicht gradezu der Vorzüglichste unter den Mailänder Genremalern. Die Gegenstände, die er wählt, sind frisch aus dem gewöhnlichen Volksleben herausgegriffen, geistreich behandelt und harmonisch kolorirt, so dass sie meist an Murillo erinnern. Doch hat dieser Künstler eine merkwürdig hässliche Gewohnheit, nämlich die Nägel an Händen und Füssen gross wie Krallen zu malen, mit all dem Dreck und den verwunschenen Glanzlichtern, wie sie wol häufig bei schmuziger Armuth vorkommen. — Giuseppe Molteni, geb. 1800 zu Mailand, berühmter Bildnissmaler, der auch im Genre Ausgezeichnetes leistet. Wir erinnern an seine psychologische Schilderung der „Beichte" in zwei Figuren, welches 1838 vollendete Gemälde die Ehre hat in der Staatsgallerie zu Wien zu hängen. — Cesare Mussini in Florenz, geb. um 1797 zu Berlin, Meister im historisch-romantischen Genre. Er erinnert in Auffassung und Malerei stark an die Düsseldorfer Schule, wie z. B. in dem 1845 ausgestellten Bilde: „Imelda und Bonifazio", wo die hinter dem Vorhange lauschenden Mörder mit Dolchen bewaffnet dem Geliebten auflauern, welcher der Imelda den Abschiedskuss gibt. Die Zeichnung ist sehr schön, das mittelalterlich florentinische Kostüm vorzüglich treu, doch zu neugewaschen, und kann deutschen Romantikern wirklich als Muster dienen. — Pietro Paoletti, geb. um 1798 zu Venedig, gebildet unter Camuccini zu Rom, namhaft durch Genrehistorien wie der „Schiffbruch des Marco Visconti auf dem Comersee, zu welchem 1837 gemalten Bilde ihm der damals erschienene Grossi'sche Roman den Anlass gab. — Piatti in Florenz (wol ein Nachkomme des venezianischen Genremalers Pio Piatti, der noch um 1760 blühte). Von ihm Genrebilder in ziemlich grossen Dimensionen. 1844 sah man auf der Florenzer Ausst. sein „armes Weib, das erstarrt auf einem Schneefelde liegt, während ihr kleines Mädchen weinend zur Seite sitzt." Dies Bild war in der Auffassung wahr, aber grell und höchst unangenehm. — Ambrogio Riva in Mailand, Genrehistoriker aus Pelagio Palagi's Schule, vorzüglicher Kolorist. — Saverio della Rosa in Verona, aus Cignaroli's Schule. — Domenico Scattola in Venedig. Von ihm auf der Wiener Ausst. 1846 die Schilderung einer „armen Wittwe", ein tüchtiges Bild, dass jedoch durch einen etwas russigen Ton befremdete. — Natale Schiavoni zu Venedig, geb. 1777, ein technisch sehr gewandter, im Genregegenständlichen sehr einseitiger Schilderer, der sich auf reizvolle Darstellung jungfräulicher und fraulicher Situationen versteht, aber das Spiel mit den Personifikationen verschiedner Affekte und Gemüthszustände bis ins Aschgraue treibt. — Enrico Scuri, geb. 1806 zu Bergamo, zum Geschicht- und Genremaler gebildet zu Wien, anziehender Kolorist. — Giovanni Servi zu Venedig, geb. 1795, und Benedetto Servolini zu Florenz, geb. um 1803, Genrehistoriker. — Endlich der Modenese Alfonso Chierici zu Rom, ein von allem Conventionellen und Manierirten sich freihaltender und durch reinen Sinn für Form und Farbe sich den ältern Meistern anschliessender Künstler. Ausser grossen Geschichtbildern hat man von ihm mancherlei Scenen aus der nächsten Umgebung Roms und verschiedne Darstellungen aus dem griechischen Freiheitskampfe, welche Stücke unverkennbare Zeugen eines dem Naturgemässen zugewandten Sinnes sind. Jüngst beschäftigte ihn ein grösseres Werk aus der historischen Genresfäre: Marcantonio Colonna's, Anführers des röm. Geschwaders in der Schlacht bei Lepanto, Erscheinen vor Papst Pius V. nach dem denkwürdigen Siege. Der wenig zu eigentlicher Handlung Gelegenheit gebende Gegenstand gewinnt in Chierici's Darstellung durch die lebendigen Gegensätze, in welchen die Hauptpersonen einander genübertreten, und durch die einfach würdige Anordnung des Ganzen.

Spanien.

Weit ernster als in Italien sehen wir die Genrerichtung in Spanien verfolgt. Die Blüte der spanischen Lebensmalerei zeigt sich gleichzeitig mit der Hauptblüte des Genre in den Niederlanden, von woher, wie auch von Venedig, die Anregungen dazu

gekommen waren. Eine reiche oder üppige kann man die spanische Genreblüte freilich nicht nennen, sie erscheint uns aber als eine gediegene, kräftig schöne, meist von den gleichzeitigen grossen Geschichtmalern selbst mit Liebe getragene. Der Seviller Meister *Francisco de Herrera el viejo* (1576—1656), der Kraftkolorist und kühne Pinselführer, ging bereits stark aus dem Historischen ins Genrehafte über; wir finden von ihm Stücke, die offenbar den Uebergang von der einen Richtung zur andern bilden, wie die im Louvre befindliche Darstellung einer vornehmen Familie im Gefängnisse, welcher während ihres brünstigen Gebets die heil. Katharina (ganz in der Damentracht der Herreraschen Zeit) erscheint, um ihnen baldige Befreiung zu verkündigen. Ausser solchen noch stark mit katholischer Dickgläubigkeit versetzten Genrehistorien malte dieser Herrera auch schon Scenen aus dem gewöhnlichsten Leben, Schenkenbilder u. dergl. Sein ältester Sohn *Herrera el Rubio*, der in jungen Jahren verstarb, malte Bambocciaten oder „Bodegoncillos", wie jene in Italien gepflegten Stücke in Spanien heissen. *Pedro Diaz Morante*, blühend in den ersten Dezennien des 17. Jahrh., brachte in ähnlicher Richtung Kleinfigürliches von trefflicher Zeichnung. *Francisco Collantes* von Madrid, 1599—1656, war Genrelandschafter und gab in Zeichnung und Ausführung sehr schätzbare Gesellschaftstücke im Sinne der Niederländer. Doch sollen in manchen seiner Stücke die Figuren von Murillo gemalt sein. *Don Diego Velasquez de Silva*, 1599 - 1660, der Vielseitigste aller spanischen Meister, von dem drei Hauptstücke aus der Genresfäre zugleich drei Stufen seiner Kunstentfaltung, von der gemeinern zur edlern Naturnachahmung, bezeichnen; die erste Stufe dieser Kunstkraft ersieht man in dem alten zerlumpten Wasserverkäufer in der Wellingtongall. zu London; die zweite im sogen. *Bacco finto* im Madrider Museum (lustige Gesellschaft, wo einer den Weingott spielt und einen siegreichen Zecher bekränzt); die dritte aber in dem durch liebenswürdigste Naivetät und Anmuth wie durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive ausgezeichneten Bilde mit der Gruppe von Spinnerinnen und einkaufenden Damen in einem halbdunkeln Gemache, welches Stück sich ebenfalls zu Madrid befindet. Auch kleinere in niederländischer Art behandelte Genrebilder sind von Velasquez im Madrider Museo vorhanden, doch können diese neben jenen meist aus lebensgrossen Gestalten bestehenden Meisterwerken nur wie Skizzen betrachtet werden. — *Pedro de Moya* von Granada, 1610—66, der mit der spanischen Armee nach Flandern kam und mit van Dyck nach London ging, jedoch bald in die Heimath zurückkehrte, malte neben vielem Historischen ebenfalls Profanes; in Alton-Tower sieht man von ihm z. B. die sehr lebensvolle, aber freilich ganz styllose Schilderung einer lustigen Gesellschaft. *Eugenio de las Cuevas* von Madrid, 1613—67, der Lehrer des Don Juan d'Austria, bekannt durch kleine Kabinetstücke, in welchen ein ausgesuchter Geschmack herrscht. *Bartolome Esteban Murillo*, 1618—82, der grosse Seviller Meister, in dem alle Stralen der spanischen Kunst zu einem mächtigen Lichtglanze zusammentreffen und der auch Spaniens grösster Genremeister ist, welcher auf das Unübertrefflichste zeigt, wie Scenen aus dem gewöhnlichen Leben durch klare und entschlossene Behandlung, durch die Poesie der Farbe und des Lichtes, die selbst den Schmuz verklärt, geadelt und man möchte sagen zum umgekehrten Ideale erhoben werden können. Er schildert uns Bettelbuben und Bauern, Blumenmädchen und Spinnerinnen, geht jedoch überhaupt mehr auf schöne und energische Karakterfiguren als auf ganze Scenen aus, was sich auch für den meist lebensgrossen Maasstab besser eignete. Die ganze Herrlichkeit seines edeln Naturalismus ist über diese Gestalten ausgegossen, während die Hintergründe und Nebendinge wie so oft in seinen Geschichtbildern blos angedeutet sind. Es war ihm alles um höchste Naturwahrheit zu thun; ein Uebergreifen ins Humoristische trifft man bei ihm nur selten. Seine Genrewerke sind so zahlreich wie seine Historien; man findet sie in der Gall. Esterhazy, in der Münchner Pinakothek (Gassenbuben, die Brot oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karte spielen), in der Blenheimer Gall. (zwei Bilder mit Betteljungen, auf dem einen zwei, auf dem andern drei mit ihren Gassenangelegenheiten beschäftigt), im Dulwich-College bei London (ein Blumenmädchen), im Louvre (ein harmloses Bettelbübchen in einem dunkeln Winkel kauernd), und in verschiednen spanischen Sammlungen. — *Francisco de Herrera el mozo*, jüngerer Sohn des obengenannten *Francisco H. el viejo*, geb. zu Sevilla 1622, gest. zu Madrid 1685, erwarb sich in Italien Ruf durch seine Bambocciaten. — *Jos. Diaz de Aragon* von Valladolid, um 1660 blühend. — *Andreas de Rubira*, gest. zu Sevilla 1760, Schüler des Dom. Martinez und des Francisco Vieira, Geschicht- und Bambocciatenmaler. — *Francisco Diaz* von Madrid, blühend nach Mitte des 18. Jahrhunderts. — *San Roman*, 1834 in Rom mit Scenen aus dasigem Volksleben beschäftigt, welche Bilder man 1836 zu Madrid ausgestellt fand. — *Luis Sevil* aus Sevilla, um 1834 Schüler Brücke's in Berlin, um 1840 in Cadix arbeitend.

— *Diaz* in Paris, ausgezeichneter Lebensmaler, der mit vieler Poesie schafft. Sein Hauptbild ist eine Schilderung zum Fest ausziehender Zigeuner, ausgestellt 1844.

Ungarn.

Johann Kupetzky, geb. 1666 zu Pössing in Oberungarn, von dem man porträtliches Genre (drohende Krieger, rauchende Altbärte etc.) kennt. — Maraston in Pesth. — Karl Marko, geb. um 1805, gebildet zu Wien und in Italien, bedeutender Genrelandschafter. — Balkay Pál, um 1823 in Erlau blühend. — Eduard Swoboda, geborner Ungar, der jedoch seit längerer Zeit in Wien arbeitet und infolge seiner bedeutenden Stellung unter den Wiener Genremeistern oft auch den Deutschen untergezählt wird.

Die skandinavischen Lande.

Dänemark hat im Genre folgende Namen aufzuweisen: Blunk in Kopenhagen (von ihm in der Thorwaldsenschen Samml. „die in der Osteria la Censola in Trastevere beim Mahle versammelten dänischen Künstler“, in welchem Bilde natürlich Thorwaldsens Bildniss nicht fehlt); Kristian Holm, geb. 1803 (namhaft durch Jagd- und Kriegsstücke, worunter die erstern das Naturleben Schwedens und Norwegens nach frischester Anschauung wiederspiegeln); Wilhelm Marstrand, geb. zu Kopenhagen 1810 (ein Hauptmeister, von dem wir nur die heitere durch Hanfstängels Steinzeichnung bekannte Scene aus dem römischen Oktoberfeste und jenes tragikomische Humorstück anführen, wo ein Strafgefangner an seinem Kerkergitter Turnerkünste treibt und damit den Beschauer zur Theilnahme zwingt); August Plum, geb. 1815 zu Kopenhagen; Raadsig aus Kopenhagen (bekannt durch italische Volksscenen); Kristian Schleisner, geb. 1811 zu Kopenhagen, gebildet hier und in München (sehr glücklicher Kabinetstückmaler im Sinne der Dow und Mieris, wie sein in der Schleissheimer Samml. befindlicher alter Kupferschmied bezeugt, der in der Werkstatt einen Brief liest, in den die neugierige Ehehälfte ihre Nase mitsteckt); Niels Simsonsen, geb. zu Kopenhagen 1807, gebildet das. unter Lund (ein Hauptmeister im Lebensbildfache, allbekannt durch seine nordischen und algierischen Scenen, und ganz besonders geschätzt in seinen Piratenstücken); Jens Jörgen Sonne, gebildet in Kopenhagen, München und Rom (vornehmlich namhaft durch geistreich und lebendig aufgefasste Scenen aus dem italischen Volksleben, aber auch bekannt durch Bilder deutschen Lebens wie z. B. das Bivouac von Baiern im Schnee, das man in der Thorwaldsenschen Samml. antrifft); Frederick Ludvig Storch, geb. zu Kopenhagen 1805 (ausgezeichnet im Mädchengenre, besonders in Bildern südlicher Reize, die er mit grosser Liebe und Sorgfalt ausführt); Heinrich Tank in Kopenhagen, geb. zu Hamburg 1808 (ein Meister ersten Ranges im Seegenre, der in der dänischen Hauptstadt sich vorgebildet und dann in München seinen Ruf begründet hat) u. A. m.

Norwegen stellt seinen Johann Gorbitz aus Bergen (geb. 1781) und seinen A. Tidemand aus Mandel. Letzter ist ein noch junger Künstler, welcher seine Ausbildung der Düsseldorfer Schule verdankt. In dem einen seiner zu Düsseldorf geschaffenen Bilder erhob er sich plötzlich zu einer ungewöhnlichen glänzenden Höhe. Wir meinen die Schilderung der „norwegischen Sekte der Zangianer.“ Dies Bild von ziemlich ansehnlichen Dimensionen befand sich 1848 auf der Berliner Ausstellung und ward von einem dortigen Kritiker besprochen wie folgt. „Wir sehen das Innere eines norwegischen Blockhauses vor uns, das statt Fensters nur eine Oeffnung im Dache hat, durch welche zugleich der Rauch des Herdes abzieht. Eine Anzahl von Landleuten ist versammelt, Männer verschiedenen Alters, Frauen und Kinder, sitzend und stehend; in ihrer Mitte steht einer auf einem Stuhle, ein Buch in der Hand, der, wie es scheint, das Amt des Predigers übernommen hat; seitwärts liegt ein Kranker im Bett, Andere treten im Hintergrunde ein. Wir fühlen uns hier zunächst in durchaus abgeschlossene volksthümliche Verhältnisse versetzt. Die dargestellte Lokalität, die innere Einrichtung und Ausstattung des Raumes mit ihrem naiven Comfort spricht dies entschieden aus, noch mehr die Tracht, die Körperbildung, die Fysiognomie dieser Personen. Wir sehen es ihnen an, dass sie ihr Leben im Kampf mit einer eisernen Natur zubringen und sich selbst dadurch gestählt haben. Es sind Gestalten, wie die des grossen nordischen Meisters, die unsrer Erinnrung unvergesslich vorschweben wird, ich meine B. Thorwaldsen. Hier aber vereint sie ein tiefes geistiges Bedürfniss, sie haben sich in gemeinsamer ernstes Sammlung die Geheimnisse des Daseins, soweit die Tragkraft ihrer Gedanken reicht, klar zu machen. Der Ernst ist all diesen Gesichtern aufgedrückt; seine schönste Läuterung aber findet er in dem

Gesichte des jungen bäuerlichen Mannes, der den Stuhl bestiegen hat. Ein Anflug von Schwärmerei gibt diesem Kopfe das Gepräge einer höheren Erweckung; wir glauben an den Beruf, der ihm hier unter den Genossen zu Theil geworden. Die Composition des Bildes ordnet sich schlicht, in verständlichster Weise. Für die malerische Gesammthaltung wirkt das von oben voll hereinfallende Licht, das sich zunächst dem emporziehenden Rauche mittheilt und durch ihn eine eigene silberne Färbung annimmt, in ungemein glücklicher Weise. Die Köpfe erscheinen in dieser Beleuchtung doppelt prägnant und ausdrucksvoll, das Ganze gewinnt dadurch ungesucht die entschiedenste Wirkung. Nur der Tiefe des Bildes fehlt es noch etwas an Luft; die hier, im Helldunkel, befindlichen Gestalten erscheinen noch etwas flach. Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unsrer Ausstellung gehört und sich eines nicht ermüdenden Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten — möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen!“ Ein Paar kleinere Genrebilder, welche man von der Hand des jungen Norwegers auf ders. Ausst. sah, erwiesen sich zwar als erfreuliche, aber beiweitem nicht so bedeutende Leistungen. Indess hat Tidemand nach jenem glänzenden Wurfe einen neuen gethan in seiner mit Beihilfe des Landschafters Gude ausgeführten grossen Schilderung einer „Hochzeit zu Hardanger.“ Dies beiden Künstlern Ehre machende Stück ward Ende 1848 vom Kunstvereine zu Christiania angekauft.

Schwedens genannteste Genrekräfte sind: Nikolaus Lafrenz (geb. um 1746, gebildet in Frankreich und fruchtbar in Galanteriestücken), Peter Hillerstroem (geb. um 1775, bekannt durch naive, höchst anmuthende Darstellungen des häuslichen und öffentlichen Lebens zu Stockholm), Graf O. Moerner (Aquarellist, Stecher und Steinzeichner, blühend 1820—30, bekannt durch seine vortrefflichen Scenen aus dem römischen Karneval, welche er 1821 in 24 Bl. radirt hat, sowie durch sehr karakteristische Humoresken aus dem Neapler Volksleben, welche 1828 im Steindruck erschienen); Graf Magnus Stenbock (geb. 1805, gebildet in Düsseldorf und gest. das. 1836, ein schätzbarer Meister in Räuber-, Landsknecht- und Vagabundenstücken); Olaf Soedermark (geb. zu Stockholm 1790, gest. 1848, der berühmteste Bildnissmaler Schwedens, von dem man auch sehr ausgezeichnete genrehafte Stücke aus Italien hat); Ringdahl (ein vorzüglicher Lebensmaler) und Wickenberg (der Talentvollste unter den jüngern schwedischen Meistern, dessen Genreleistungen den holländischen sehr nah kommen).

Die slavischen Lande.

Böhmen hatte im 17. Jahrh. an dem Geschichtmaler Karl Screta einen Anfänger im Genre. Das namhafteste Stück, das dieser Meister aus dem Bereiche der Wirklichkeit gebracht hat, befindet sich in der ständischen Gallerie zu Prag und schildert einen „Glas- und Steinschneider in reicher Werkstatt.“ — Ende des 18. Jahrh. begegnen wir dem Josef Switil aus Rothopotschna, der Genresachen in Dietrichs Art malte. — Unserm Jahrhundert gehören an: Franz Tkadlik (geb. zu Prag 1787), von dem man religiöse Genrebilder kennt, z. B. die heil. Ludmilla mit ihrem Enkel Wenzel beim Gottesdienste, und Anton Thola, ein junger sehr talentvoller Genremaler zu Prag, der aus der Schule des Kristof Ruben hervorgegangen und seit 1846 aufgetreten ist.

Kroatien hat nur einen nennbaren Genremeister aufzuweisen, den Hrn. Karàss aus Agram, der sich 1847 als österreichischer Pensionär zu Rom befand, wo er in einem obern Stocke des mittelalterlichen Thurmes des Palazzo di Venezia hauste. Unter den Studien dieses Kroaten sind sehr interessant die Blätter, welche Trachten und Gebräuche der illyrischen Stämme darstellen. So z. B. ein „Mädchenraub“, wie er vor wenigen Jahrzehnten noch in jenen Gegenden häufig vorkam, jetzt aber nur als erlustigende Erinnrung bei besonders glänzenden Hochzeiten aufgeführt wird. Voran der begünstigte Räuber mit seiner festlich geschmückten Beute auf brausendem Rosse dahinsprengend; hinter ihm der Brautführer mit flatternder Fahne, die bei derlei ritterlichen Abenteuern niemals fehlen durfte, und andere zu Schutz und Trutz gewaffnete Genossen. Alle haben ächt kroatisches Gepräge und gleichen mehr oder minder dem Maler selbst, der mit seinen melancholischen Zügen, seinem schlichten Langhaare, seinem Fess und seinem härenen Kapot eine eigenthümliche Erscheinung unter den vielen Modeherrchen des heutigen römischen Künstlerparnasses abgab.

Polen hat aufzuweisen den Moritz Plonski (genialer Maler und Radirer im

Genrebereiche, Schüler des Parisers J. P. Norblin, blühend zu Anfang unsers Jahrhunderts), den K. W. Kielisinski (vornehmlich bekannt durch seine geistreichen Radirungen, welche Scenen aus dem polnischen Volksleben, Genrelandschaften und Karakterfiguren darbieten), den Alexander Orlowski (geb. um 1780) und Suchodolski aus Krakau, welche Letztere als vorzügliche Meister im Kriegsgenre bekannt sind.

Russland. Im ersten Decennium unsers Jahrhunderts blühte zu Petersburg Iwanow als Bearbeiter des Kriegsgenre. Seit 1814 wird Palkoff von Petersburg als tüchtiger Schilderer russischer Volksscenen genannt. Karl Brylow, geb. in Petersburg zu Anfange unsers Jahrh., sehr namhafter, aber daheim überschätzter Geschicht- und Genremaler, der den starken Koloristen spielt. Silvester Schedrin, ebenfalls ein Petersburger, geb. 1802, gest. zu Amalfi 1831, bedeutender Genrelandschafter. F. P. Stephanoff, gebildet in Petersburg und London, jetzt als englisirter Russe zu betrachten, da er sich an der Themse niedergelassen. Von ihm ausgezeichnete Gesellschaftstücke, worin das sonst in seinen Geschichtbildern so bemerkliche Streben nach Effekt minder auffällig ist. Janvier Suchdahl in Petersburg, geb. 1810, bekannt durch Militärstücke. Markow und Schamsin, beide gebildet in Persburg und Rom. Letzter ist sehr glücklich in Volksscenen und im Kindergenre; im J. 1842 rühmte man seinen nach Schmetterlingen haschenden Knaben. Thaddäus Sukaschewitsch, um 1839 in München. Wassili Timm von Riga, ein grosses, unter Horace Vernet zu Paris ausgebildetes Talent. Hauptbilder dieses noch jungen Meisters sind: der russische Feldjäger, der arabische Improvisator am Thore Bal el Oued zu Algier und der Angriff auf die Smala Abdel Kaders. Letztes Bild ist nach einer Vernetschen Skizze entstanden, ist aber in der Composition ganz verschieden von der des berühmten grossen Smala-Gemäldes Vernets.

Nordamerika.

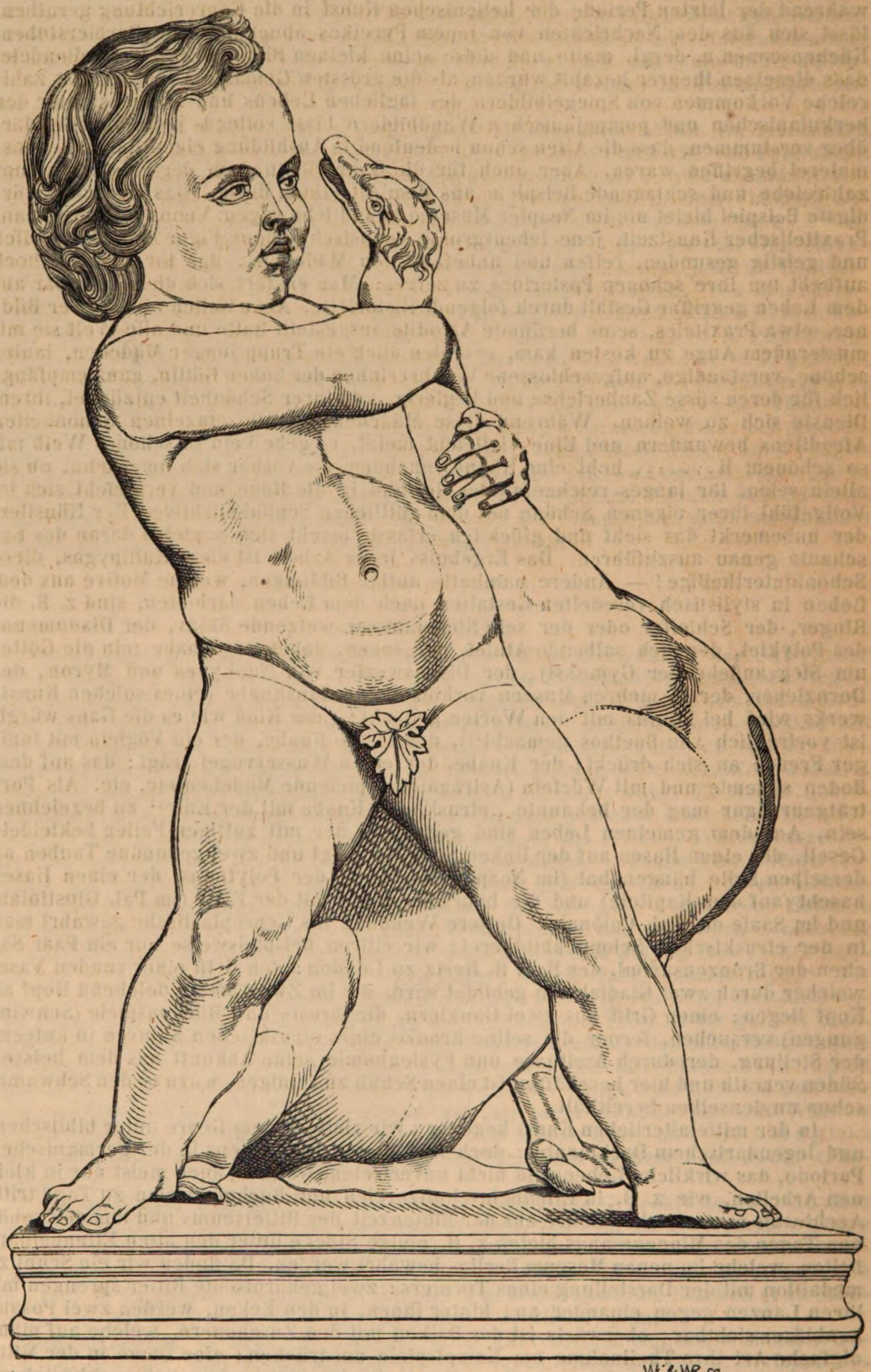
In Scenen des amerikanischen Landlebens ist unübertrefflich der Newyorker W. S. Mount. Seine Sachen stellen vornehmlich Bauerknaben, geigende Neger, Kneipenauftritte und ländliche Tänze dar. Obgleich seine Arbeiten von denen Morlands weit übertroffen werden, so ist doch kein andrer englischer Genrekünstler mit ihm zu vergleichen, denn seine Bilder scheinen eher Genieblitze zu sein als Produkte der Anstrengung. Seine Figuren sind höchst national, seine Karaktere äusserst originell, seine einfachen Scenen überhaupt stets durchaus wahr. Er ist der „amerikanische Wilkie“ genannt worden, doch nicht ganz passend, denn seine Gemälde besitzen nur in geringem Grade jene Kunstkenntniss, die Wilkie's Werke auszeichnet, wiewol er es im Ausdrucke jenem Meister gleichthut. — Einen ganz andern Karakter als Mount zeigt der ebenfalls aus Newyork gebürtige Deas. Dieser Lebenmaler wählt Gegenstände, mit welchen Cooper die Europäer durch seine Romane vertraut gemacht hat. Indianer, Mulatten, Wildschützen und die wilden Räuber der Prairien zeichnet er wirklich meisterhaft. Sein bestes Bild auf der Newyorker Ausstellung 1847 war die „Verfolgung eines Jägers durch einen Indianertrupp.“ Der Jäger hat eben eine Felsenspitze erreicht und hält nun sein Pferd an, um nach seinen Verfolgern zu spähen. Es ist ein Zug von Wildheit und Trotz in der ganzen Composition, von einem halbrohen Leben, von Freiheit genüber den Einschränkungen der Civilisation, wovon sich die Leser Coopers nur einen unvollkommenen Begriff machen können. — Dann nennt man Edmonds, der einige sehr hübsche und sehr karakteristische häusliche Scenen gemalt hat, die mehr Aehnlichkeit mit Wilkie's früheren Arbeiten haben als die von Mount. — In letzter Linie steht Huntington mit seinen Genrehistorien, welche der grosse Maasstab zu Geschichtbildern erheben soll.

Die Deutschamerikaner stellen zwei sehr bedeutende Genrekräfte, welche aber beide seit Jahren in Deutschland leben und schaffen. Der eine ist der Kanadier Henry Ritter, der zu den meisterlichsten Lebensschilderern zählt, welche in der Düsseldorfer Schule erstanden sind; der andre ist der Philadelphier Leutze, der sich ebenfalls in Düsseldorf ausgebildet hat und in genrehistorischen Stücken (Familienscenen aus der englischen und amerikanischen Geschichte) glänzt.

Genreplastik. — Schon das Alterthum ist genreartigen Kunstbestrebungen zugewandt gewesen. Seit Alexander dem Grossen veränderten sich die Grundlagen des Cultus und damit auch die der bildenden Kunst; das Individuelle gewann freieren Spielraum und so entwickelte sich eine Kunst, die ganz eigentlich den Geist ihrer Zeit aussprach und in vielen Arbeiten bereits einen Karakter annahm, den wir als

„genreartigen“ zu bezeichnen keinen Anstand nehmen dürfen. Wie tief die Malerei während der letzten Periode der hellenischen Kunst in die Genrerichtung gerathen, lässt sich aus den Nachrichten von jenem Pyreikos abnehmen, der Barbierstuben, Küchenscenen u. dergl. malte und diese seine kleinen Bilder so reizend vollendete, dass dieselben theurer bezahlt wurden als die grössten Gemälde Anderer. Das zahlreiche Vorkommen von Spiegelbildern des täglichen Lebens und Treibens unter den herkulanischen und pompejanischen Wandbildern lässt vollends jeden Zweifel darüber verstummen, dass die Alten schon bedeutend in Ausbildung eigentlicher Lebensmalerei begriffen waren. Aber auch für die Genrerichtung in der Plastik sind uns zahlreiche und schlagende Beispiele aus dem Alterthum übrig. Das allermerkwürdigste Beispiel bietet die im Neapler Museum befindliche sogen. Venus Kallipygos aus Praxitelischer Kunstzeit, jene lebensgrosse venusisch schöne Figur eines körperlich und geistig gesunden, reifen und unbefangenen Mädchens, das ihr Gewand hoch aufhebt um ihre schönen Posteriora zu zeigen. Man erklärt sich diese offenbar aus dem Leben gegriffne Gestalt durch folgende Historiette. Als nämlich ein grosser Bildner, etwa Praxiteles, seine berühmte Afrodite ausgestellt hatte und alle Welt sie mit musterndem Auge zu kosten kam, erschien auch ein Trupp junger Mädchen, lauter schöne, verständige, aufgeschlossene Verehrerinnen der hohen Göttin, ganz empfänglich für deren süsse Zauberlehre und begierig, von ihrer Schönheit entzündet, ihrem Dienste sich zu weihen. Während diese Mädchen nun die einzelnen Schönheiten Afroditens bewundern und Eine vielleicht meint, es gebe kein so schönes Weib mit so schönem H....., hebt eine Kühne, nachdem sie vorher sich umgesehn, ob sie allein seien, ihr langes reichgefaltetes Gewand in die Höhe und vergleicht sich im Vollgefühl ihrer eigenen Schöne mit dem göttlichen Schönheitsbilde. Der Künstler, der unbemerkt das sieht und glücklich erfasst, macht sich sogleich daran das Erschaute genau auszuführen. Das Ergebniss jener Arbeit ist diese Kallipygos, diese Schönhintertheilige! — Andere namhafte antike Bildungen, welche Motive aus dem Leben in stylistisch veredelten Gestalten nach dem Leben darbieten, sind z. B. die Ringer, der Schleifer oder der sein Sichelmesser wetzende Sklav, der Diadumenos des Polyklet, der sich salbende Athlet, der sogen. anbetende Knabe (ein die Götter um Sieg anflehender Gymnast), der Diskuswerfer von Naukydes und Myron, der Dornzieher, der in mehren Museen vorkommende Gansknabe (eines solchen Kunstwerks wird bei Plinius mit den Worten gedacht: „das Kind wie es die Gans würgt, ist vortrefflich von Boethos gemacht“), der kleine Knabe, der ein Vöglein mit inniger Freude an sich drückt; der Knabe, der einen Wasservogel trägt; das auf dem Boden sitzende und mit Würfeln (Astragalen) spielende Mädchen etc. etc. Als Porträtgenrefigur mag der bekannte „etruskische Knabe mit der Ente“ zu bezeichnen sein. Aus dem gemeinen Leben sind gegriffen: der mit zottigen Fellen bekleidete Gesell, der einen Hasen auf der linken Schulter trägt und zwei gebundne Tauben an derselben Seite hängen hat (im Neapler Museum); der Polytimus, der einen Hasen hascht (auf dem Kapitole) und die bäurische Figur mit der Flöte (im Pal. Giustiniani und im Saale des Pal. Colonna). Oeftere Wendung ins Genreplastische gewahrt man in der etruskischen Schmuckbildnerei; wir citiren beispielsweise nur ein Paar Sachen der Bronzensamml. des Hrn. B. Hertz zu London: den Griff einer runden Vase, welcher durch zwei Gladiatoren gebildet wird, die im Zweikampfe dolchend Kopf an Kopf liegen; einen Griff aus zwei Gauklern, die Brust- und Rückenspiele (Schwingungen) versuchen, ferner die seltne Bronze eines etruskischen Sklaven in knieender Stellung, der durch Breitnase und Fysiognomie seine Abkunft aus dem heissen Süden verräth und hier beschäftigt ist einen Schuh zu reinigen, wozu er den Schwamm schon an denselben bereithält.

In der mittelalterlichen Kunst begegnen wir vielfach dem Genre unter biblischem und legendarischem Deckmantel; doch finden wir, wenigstens in der germanischen Periode, das wirkliche Lebensbild nicht unvertreten, wenn es auch meist nur in kleinen Arbeiten, wie z. B. in Elfenbeinschnitzereien und Buchmalereien zu Tage tritt. Aechtestes romantisches Genre aus der Blütenzeit des Ritterthums und aus den schönen Tagen des Minnegesangs bieten z. B. einige Stücke unter den alten Elfenbeinarbeiten, welche im neuen Museum Berlins bewahrt werden. Da finden wir ein Schnitzmedaillon mit der Darstellung eines Turniers: zwei geharnischte Ritter sprengen mit ihren Lanzen gegen einander an; hinter ihnen, in den Ecken, werden zwei Posaunenbläser sichtbar; oberwärts ist der Balkon mit den Zuschauern, welche auf mannigfache Art ihre Theilnahme am Kampfspiele ausdrücken; eine Dame in der Mitte hält den Kranz für den Sieger in ihrer Hand. An den Seiten eines Schmuckkästchens aus der Minnezeit sehen wir in vier Bildwerkchen die verschiednen Stadien eines Liebesverhältnisses dargestellt; die beiden ersten zeigen die allmälige Annäherung



W. & W. R. sc.

eines Liebespaars, dann folgt das Bild der Umarmung, zuletzt das der Trennung. Schriftrollen mit erklärenden Reimen, welche die Figuren in ihren Händen tragen, geben die nähere Bezeichnung für jede einzelne Scene. Ausser solchen Kleinarbeiten in Elfenbein, denen sich manche in Holz und Thon anreihen, finden sich auch mittelalterliche Gebilde in Stein und Erz, welche rein aus dem Leben Gegriffenes veranschaulichen. Eins der herrlichsten romantischen Genrebildwerke ist die durch Heideloff bekannt gemachte Reliefgruppe, welche in einer Bogenfüllung über einem Thürchen am sogen. Kapellenthurme der Rottweiler Stadtkirche gesehn wird. Dies leider an einigen Theilen beschädigte Bildwerk zeigt uns in schöner Auffassung des Moments einen Ritter, wie er seiner Erwählten den Brautring reicht. Aus dem 16. Jahrh. erwähnen wir die vortreffliche Genrebronze, die einen Nürnberger Brunnen (den hinter der Frauenkirche) krönt und in Form und Guss von Pankraz Labenwolf, einem sehr tüchtigen Schüler Peter Vischers, herrührt. Es ist das männiglich bekannte, höchst ansprechend naturwahr gebildete Gänsemännchen, die kleine Gestalt eines Bauers, der unter jedem Arm eine Gans trägt, aus deren Schnabel das Bornwasser herabfliesst.

In neuester Zeit hat die Bildnerei sich des Genregebietes entschiedner bemächtigt; sie hat damit einen Schritt gethan, den sie, gedrängt durch ihre blühende Nachbarin „Volksmalerei“, nicht mehr vermeiden konnte. Mit welchem Glücke die Plastik unserer Zeit das Feld der naiven Motive des unmittelbaren Lebens betreten, zeugen bereits zahlreiche Musterwerke dieser Gattung. Zu den Schönsten darunter gehören die Gebilde von Luigi Agliati (Mädchen in weitem Gewande, den Rosenkranz abbetend, während ihr Thränen über die Wangen rollen), Friedrich Brugger in München (lebensgrosse Figur eines Jägers, der einen Hasen hält, zu welchem ein Hund emporschaut), Chaponnière (einem zu früh verstorbenen Genfer Meister, von dem die „junge Griechin in der Gefangenschaft“ gerühmt wird), Giuseppe Croff in Mailand (die Liebesprobe, ein nacktes sitzendes Mädchen, das eine Blume entblättert), David d'Angers in Paris („junger Hirt sich im Wasser besehend“ im Musée zu Angers, „Scenen aus dem Leben des Kardinals Cheverus“ am Denkmale dieses Menschenfreundes zu Mayenne, „Scenen aus dem Leben des Dr. Jarrey“ am Denkmale dieses von Napoleon hochgeschätzten Armeearztes, Fries-Darstellung eines „Kriegsmarsches“ im Schlosse zu Fontainebleau etc.), Friedrich Drake in Berlin (Relief nach der Stelle in Goethe's fünfter römischer Elegie: Oftmals habe ich schon in ihren Armen gedichtet!), Jacquet in Brüssel (vortrefflich durchgearbeitete Marmorfigur eines nackten schlafenden Kindes), Adolf Jerichau (Gruppe des Jägers und der Pantherin), Heinrich Kümmel aus Hannover (ein Ballonschläger, ein Fischerknabe, ein mit Knöcheln spielendes Mägdlein und die frisch aus dem Leben gegriffene, mit einer Garbe beladene Schnitterin, welche auf den im Bausche ihres Gewandes schlummernden Säugling niederblickt), Launitz in Frankfurt am Main (Bronzereliefs an Gioletts Denkmale daselbst, auf die Gründung der Frankfurter Anlagen bezüglich: Arbeiter, welche die alten Festungswerke wegräumen, Giolett selbst mit dem Situationsplane in der Hand, ein Gärtner mit jungen Setzbäumen auf der Schulter, der Befehle Gioletts gewärtig, und ein Mann, der die Stellen für die Setzlinge ausgräbt), Eduard Mayer aus dem Trierschen (sitzender Knabe mit dem Vogelneste, Mädchen mit einem Eichhörnchen auf dem Arme und ein Knabe, der sich die Sandalen abstreift, um ins Bad zu gehen), Joh. Ernst Mayer (Relief am Piedestale des Heine-Monu-

ments zu Würzburg: der Heilkünstler in seiner Werkstätte, wo eine Frau mit ihrem Kinde, ein Lahmer und Andere bei ihm Hilfe suchen), Giuseppe Molteni zu Mailand (dessen Genreskulpturen Eigenthümlichkeit und Lieblichkeit nachgerühmt wird), Luigi Pampaloni zu Florenz (liebliche Statue eines kleinen mit einer Taube spielenden Mägdleins), Ferdinand Pettrich (ein ungemein zierliches sitzendes Mädchen mit der Angelruthe), Hiram Power aus Nordamerika (sehr schöne Marmorstatue eines Fischerknaben, der in seiner Linken eine Muschel, in der Rechten ein Netz hält), Alessandro Puttenati (nackte halb liegende Jungfrau, die einen Vogel liebkost, von grosser Zartheit der Formen und Weichheit in der Ausführung), Kristian Rauch in Berlin (von welchem das liebliche romantische Genrewerk, die Jungfer Lorenz von Tangermünde auf dem Rücken eines Hirsches, hier anzuführen ist), François Rude von Dijon (Neapler Fischerknabe, der voll kindischer Freude ein Schildkrötchen betrachtet), Peter Schöpf (eine Fioraja, Blumenmädchen), Karl Steinhäuser von Bremen (zum Krebsfang niedergebückter Knabe; Mädchen, das eine Muschel vors Ohr hält, um das Summen in derselben zu vernehmen; Hirt, der zum Steinwurf ausholend sein im Arme getragnes Schäfchen vertheidigt; Knabe mit Würfeln spielend; ein angelnder und ein singender Knabe; eine Lautenspielerin etc.), Ludwig Wichmann in Berlin (junges wasserschöpfendes Mädchen, durch einfache Wahrheit und Zierlichkeit ansprechend), Emil Wolff (spinnendes Mädchen), Zwerger in Frankfurt am Main (der Hirt mit seinem Hunde) etc. etc. Diesen und andern preiswürdigen Bildnern unsrer Zeit bietet das unmittelbare Leben in seinen naiven Erscheinungen die reichste Fülle von Motiven, während ihnen die Stoffe selber meist eine klassische, antikisirende Behandlung erlauben. Bei Werken wie die Kümmelsche Schnitterin werden freilich achselzuckende Kritiker ausrufen: sieh da ein Genrebild als lebensgrosse Statuengruppe! Wer aber mit unbefangenem Auge herantritt, wird mit Antheil an solchem Werke die Verbindung von Naturwahrheit und Seelenadel begrüssen und von der Wahl ähnlicher Gegenstände mit Recht noch manche schöne Leistung der Bildnerei erwarten.

Genret in Paris, seit 1824 als guter Sepiazeichner bekannt, welcher äussere und innere Bautenansichten liefert.

Gensfleisch, s. Guttenberg.

Gensler, Jakob, geb. zu Hamburg am 21. Januar 1808, der mittlere von drei Brüdern, welche sich sämmtlich mit Liebe und Erfolg der Malerei gewidmet haben. Aus der heimischen Schule bei Gerdt Hardorff dem Vater ging Jakob Gensler im Jahr 1824 zu Wilhelm Tischbein nach Eutin und blieb daselbst zwei Jahre. Im September 1828 reiste er über Dresden nach München und trat in die dortige Akademie. Nach einem kurzen Aufenthalt in Tyrol und Salzburg begab er sich gegen Ende 1830 nach Wien, setzte auf der dasigen Akademie seine Studien fort und kehrte im Winter 1831 in die Vaterstadt zurück. Hier brach er sich mit Glück eine neue Bahn. Den Stoff wählte er aus dem Leben des Volkes der Elbgegenden und Holsteins, wohin seine „Entdeckungsreisen", wie seine Freunde es scherzweise nannten, häufig gerichtet waren. Bei der Treue, der porträtähnlichen Wahrheit seiner Darstellung (der das Unterscheidende der landschaftlichen Umgebungen, des Kostüms, selbst des Hausgeräthes nicht gleichgiltig blieb) war es vorzugsweise das poetische Element, das er auf dem eigensten Gebiete der provinziellen Erscheinung erkannte und zur Anschauung brachte. Nicht allein der Karakter des Volkes trat in seinen Bildern sprechend hervor, sondern der Sinn für weibliche Schönheit fand sich angezogen durch Gestalten, die in dieser Umgebung allerdings heimisch, aber, sei's durch ihre seltnere Erscheinung in der Wirklichkeit, sei's durch die Art und Weise seiner Auffassung, geadelt erschienen. Diese Richtung ward bei ihm immer mehr und mehr eine bewusste und vorherrschende. So traten seine späteren Bilder aus dem conventionellen Kreise der Genremalerei heraus, und gaben Zeugniss von einer selbständigen, nach einem höheren Ziele strebenden Entwickelung. Seine Arbeiten fanden meistens schon an den ersten Tagen der Ausstellung Käufer, daher nur wenige derselben im innern Deutschland bekannt geworden sind. Drei der ausgezeichnetsten wurden beim grossen Brande zerstört. Von den noch vorhandenen sind besonders zu nennen: Vierlander Fischzug (im Besitz des Hrn. Schemman); Blankeneser Spinnerinnen (im Besitz des Archivars Lappenberg); Blankeneserinnen am Brunnen (in der Sammlung des Senators Jenisch); der Kirchhof (im Besitz des Hrn. Nik. Hudtwalcker); Probsteier Obsternte (in dem des Hrn. R. Kittler, das letzte Bild, das er vollendet). Eine grosse Tuschzeichnung vom Marktplatze in Lübeck ist im Besitz des Königs von Preussen. — Unter den Dankurkunden, welche der Hamburger Senat infolge der reichen Brandspenden des Auslands fertigen liess, sind von Genslers Hand die für Preussen, Bremen, Grossbritannien, die Niederlande, Nassau und Sachsen-Meiningen. Wie er

überhaupt weder Zeit noch Mühe scheute, wenn es galt, technische Schwierigkeiten zu überwinden, so gelang es ihm bei dieser Miniaturmalerei, in der Behandlung des Pergaments und der Auftragung des Goldes, nach vielfachen Versuchen, eine fast verloren gegangene, in Paris als eine Art Geheimniss geübte Kunst wieder herzustellen. Seine Arbeiten in dieser Hinsicht erinnern auf überraschende Weise an die jetzt wieder so hochgeschätzten der mittleren Zeiten. Auch mehrere geätzte Blätter hat er ausgeführt, zuletzt (1842) die Matrosen, für das Album deutscher Künstler (Düsseldorf, bei Buddeus), und Randzeichnungen zu der Ballade „der Edelknabe und die Müllerin“ (1844) für „Lieder und Bilder“ (ebendas.). Sein Interesse für die ältere Kunst und das ernstliche Streben nach fernerer Ausbildung führten ihn im J. 1841 nach Holland und Belgien, von wo er einen Schatz mannigfaltiger Beobachtungen und Studien zurückbrachte. Auch eines seiner grösseren Bilder: der Strand von Zandvoort, verdankt diesem Ausflug seinen Ursprung. Nach kurzer Krankheit, einer heftigen Brustentzündung, starb Gensler in seiner Vaterstadt am 26. Januar 1845. Sein älterer Bruder, Günther, war in diesem Jahre in Rom, wogegen der Jüngere, Martin, sich noch zu Hause befand.

Gent, belgische Grossstadt auf 26 Inseln, welche von der Schelde und drei kleinern Flüssen gebildet werden, mit 12,000 Häusern, 309 Brücken, 13 öffentlichen Plätzen, vielen Kanälen und breiten Strassen. Bekanntlich spielte diese Stadt im Mittelalter eine der allerglänzendsten Rollen. Sie war bereits im 13. Jahrh. eine mächtige Handelsstadt und umfangreicher als Brügge; freilich musste sie als Handelsplatz diesem den Vorrang lassen und sich mit dem Stolze begnügen, die gefährliche Rivalin an Volksmenge und Anzahl der Zünfte zu übertreffen. Keine Stadt war in Frieden und Streit politisch mächtiger als Gent, das Haupt von Flandern. Schon im 14. Jahrh. führt es im Bündniss mit England Krieg gegen Frankreich, und hauptsächlich unter burgundischer Herrschaft stemmt es und wehrt es sich, streitet und pocht, bald allein, bald im Vereine mit andern Städten. Stets verschafften die Genter durch Aufstand und Krieg sich selber Recht, wenn sie ihre politischen Gerechtsame gefährdet glaubten. Ihre innern und äussern Fehden sind nur der Grund und Erweis jener ächten Kraft, welche kein Unrecht zu dulden vermag, oder erscheinen als Ausbruch einer Ueberfülle, die sich durch Kampf am Schnellsten auf das gesunde Maas zurückführt; weder hinderten sie das bürgerliche Gedeihen noch hemmten sie das Aufblühen der Kunst. — Von seiner Alterthümlichkeit hat Gent viel weniger behalten als Brügge und Antwerpen. Auch entsprechen die noch vorhandnen Reste des 14. und 15. Jahrh. keineswegs dem damaligen Reichthume der Stadt; besonders haben die Kirchen durchweg ein plumpes und düsteres Ansehen. Von den noch erhaltnen Privatgebäuden dürfte das 1531 erbaute Schifferhaus am Kanale das eigenthümlichste sein; hübsche gothische Ornamente fassen die meist in gedrückten Rundbogen schliessenden Fenster ein. Sonst enthält der Freitagsmarkt (berühmt als Schauplatz der Huldigungen der flandrischen Herzöge wie der Aufstände der Genter Bürger und der Windischgrätziaden des Herzogs Alba) noch manche alterthümliche Gebäude. — Unter den Kirchen ist die von 1228 datirende Kathedrale des heil. Bavo (früher des St. Johann) wichtig, nicht als ob sie selbst ein wahres Kunstwerk wäre, sondern weil sie berühmte Kunstwerke beherbergt. Noch ist hier das reiche Altarwerk der Gebrüder Eyck: die Lammanbetung, in den vier Haupttafeln vorhanden; der thronende Dreieinige mit dem Täufer zur Linken und der Maria zur Rechten (von Hubert van Eyck) und die grosse untere Tafel mit der Anbetung des Lammes (von Jan van Eyck) befinden sich in der sechsten Kapelle des Chorumganges, wogegen Nebenstücke — nämlich die zwei äussersten Flügelstücke der obern Reihe, Adam und Eva, sowie das Profeten- und Sibyllenpaar, welche bei geschlossenen Flügeln über dem obern Aussenbilde der Verkündigung ihre Stelle hatten, abgesondert in der Sakristei bewahrt werden. (Vergl. den Art. *van Eyck,* wo das ganze Werk ausführlich besprochen ist.) Uebrigens trifft man in St. Bavo das einzige bekannte Werk des Gerhard van der Meir oder Meeren: eine Kreuzigung mit den Flügelbildern, welche den Moses am Felsenquell und die eherne Schlange als alttestamentliche Vorbilder der Kreuzigung zeigen. Ferner findet man dort von Frans Pourbus dem Ae. einen Kristus unter den Schriftgelehrten, worunter die Porträts Karls V. und Filipps II. erkannt werden; von N. Roose, gen. Liemakern, eine Maria in Gloria, von *Rubens* die Aufnahme des heil. Bavo in die Abtei St. Amand; von Kaspar de Krayer die Enthauptung des Täufers, ein Makariusbild und eine Barbaramarter, von Honthorst eine Kreuzabnahme, von *Theodor Rombouts* denselben Gegenstand und von einem Künstler der ersten Decennien unsers Jahrh., *Josef de Cauwer,* eine Kristustaufe. Im hohen Chore vier kupferne Kandelaber, welche von Mitte des 16. Jahrh. datiren und sehr schöne Renaissanceverzierungen aufweisen. Einige gute Grabdenkmale, das beste von *du Quesnoy's* Hand, dar-

stellend den vor dem Kruzifix betenden Bischof Triest, unten Zeit und Tod in zwei herrlichen Genien. In der ungeheuren Krypta der Bavokirche ruhen Hubert und Margaretha van Eyck. — Die Michelskirche von 1445. In der Familienkapelle der Grafen d'Hane de Potter eine Maria von seltner Schönheit der Form und Innigkeit des Gefühls, das Kind auf dem Schoose haltend, von einem Engelpaar umgeben und von Gottvater überschwebt. Dies treffliche Werk gehört dem *Jan Mostart* an, ist aber in sehr vernachlässigtem Zustande, so dass es an Trockenheit leidet und die Breter auseinander gegangen sind. In andern Kapellen ders. Kirche Werke von *K. de Krayer* (die Katharinenhimmelfahrt, eins der naivsten und schönsten Krayerschen Bilder) und *Gerhard Seghers* (dessen Meisterwerk: die Geisselung). Endlich von *A. van Dyck* der Kristus am Kreuze im Augenblick, wo ihm ein Reiter mittels der Lanze den Schwamm reicht; auch Bilder von Künstlern unsrer Zeit, z. B. von *Andreas Lens* eine sehr schöne Verkündigung und von dem in seiner Richtung mit dem Düsseldorfer Sohn vergleichbaren *Maes* eine schöne heil. Familie. — Die Niklaskirche aus dem Beginn des 13. Jahrh. In einer Kapelle daselbst ein höchst liebliches Bild von dem jetztlebenden *Maes:* das auf dem Schoose der Mutter schlafende Kristkind, dem der kleine Johannes, welchem Maria winkt es nicht zu wecken, eine Traube bringt. — Die Kirche St. Peter mit einigen guten Bildern: von Janssens der Fischzug Petri, von Roose die Heilandsgeburt und der heil. Franz Xaver in Indien, von Theodor van Thulden der triumfirende Papismus, von Gerhard Seghers Kristi Blindenheilung und die Neubelebung des Lazarus, von K. de Krayer St. Benedikt etc. — Das Stadthaus, bestehend aus einem ältern, 1481 begonnenen, und einem neuern 1595—1628 ausgeführten Theile. Jener ist vielleicht das reizendste gothische Baustück, das Belgien besitzt; alles Einzelne ist fein und tüchtig, das Ganze höchst malerisch, besonders der Erker und das herrliche Treppenhaus. Hier allein findet sich eine schöne Entwicklung des Gebäudes nach oben, was sich von den Stadthäusern Brüssels, Brügges und Löwens kaum rühmen lässt, ja hie und da eine etwas zu sinnreiche Verschlingung der Glieder. Auch der neuere Theil ist weit besser als das Stadthaus zu Antwerpen; man erinnert sich dabei an den Palast Cornaro in Venedig. Das Innre ist völlig modernisirt. Hier ein Bild von Ignatz van Brée: Moritz von Oranien, wie er (1577) für die unterdrückten Katholiken um Gnade bittet. Der Beffroi oder Glockenthurm, der in der Nähe des Stadthauses steht, ist im J. 1183 gegründet und hat einen vergoldeten Drachen auf der Spitze, der als Geschenk des flandrischen Kaisers Balduin aus Konstantinopel hiehergekommen sein soll. Er hat das Volumen eines Pferdes. — Von der Oudenburg oder dem Gravensteen, dem alten Schlosse der flandrischen Grafen, ist nur noch ein imposantes Portal mit zwei Zinnenthürmchen übrig. — Das Museum der Akademie mit 150 Bildern, deren keins ins 15. Jahrh. reicht. Das früheste ist eine heil. Familie von Marten de Vos, von 1535 datirend und stark an die venezianische Schule erinnernd. Unter den vielen hier befindlichen Krayerschen Bildern ist das beste die Rosalienkrönung durch das Kristkind. — Sammlung des Barons Schamps mit Bildern von Correggio (Verkündung), Joan Mabuse (weibliches Porträt), Albr. Dürer (Muttergottes), Rubens (Bildnisse und interessante Skizzen), A. van Dyck (Porträts der spanischen Minister Gonsalvi und Scaglia), Jan Steen (die fette und die magere Küche), Metsü (die Musikstunde), Pynacker, van der Velde und Wynants (treffliche Landschaften). — Samml. des Hrn. Verhelst. Darin ein sehr ansehnlicher Altarflügel von *Jan Mostart.* Die Aussenseite zeigt grau in Grau die Schmerzensmutter und umher in sieben Runden die Schmerzen Mariens, schön gedacht und schön ausgeführt; die Innerseite dagegen zeigt uns den Stifter und die Stifterin des Altars mit einer sehr zahlreichen Nachkommenschaft, begleitet von ihren männlichen und weiblichen Schutzheiligen. Dies Bild datirt vom J. 1521, ist in röthlichem Fleischtone gehalten, von hinreissender Schönheit in den Köpfen der Heiligen und von seltner Kraft und Klarheit in allen Theilen. — Samml. des Hrn. Huzvetter. Darin ebenfalls ein Mostartsches Werk, eine ganz landschaftlich aufgefasste Flucht nach Aegypten; ferner ein Bild von Justus van Gent, die Findung des Kreuzes. — Bei Hrn. van Rotterdam eine Eykische Anbetung der Könige, vier weibliche Heilige, die man auf Hugo van der Goes getauft hat, und sehr viele Genresachen, besonders von Teniers.

Gent hat die nachverzeichneten Künstler theils erzeugt, theils gepflegt. Gerhard van Gent um 1450. Justus van Gent (*Giusto da Guanto*), blühend um 1460. Hugo van der Goes, um 1470. Livin de Witte. Kaspar de Krayer und Nikolaus Limaekern, gen. *Roose.* Joh. van Cleef, Schüler des Krayer. Genter Maler unsers Jahrhunderts: Jos. de Cauwer aus Beveren, Paelinck aus Oostacker bei Gent, Canini von Maes und Joh. Baptist Ludwig Maes.

Genua, die „Stolze" unter den italischen Städten, erhebt sich mit ihren Palästen

und Kastellen amfitheatralisch an dem nach ihr benannten Meerbusen im Südende der nördlichen Apenninen. Sie ist von der Landseite doppelt ummauert, hat fünf-, sechs-, ja acht- und neunstöckige Häuser und Paläste, die häufig von aussen bemalt sind, und erscheint uns in Betracht ihrer Geschichte und ihres noch heute glänzenden Aussehens, das einst ihren Reichthum und ihre Macht anzeigte und jetzt über ihre Armuth und Ohnmacht täuschen möchte, wie ein riesiger Marmorsarkofag, in welchem die Asche historischer Grösse umherstäubt. Palast an Palast reiht sich in der Strada Balbi, in der Strada nuova und nuovissima. Aber diese grandiosen Vorhallen mit ihren mächtigen Marmorsäulen, diese marmorgepflasterten Höfe mit ihren Fontainen und Gärten, diese riesigen Treppen — alles ist verödet, keine Seele begegnet uns, wenn wir die vielfach übereinander gethürmten Stockwerke ersteigen. Nirgends ergreift uns, wenn wir das Einst mit dem Jetzt vergleichen, das Wehmuthsgefühl tiefer als im ehemaligen Dogenpalaste, der noch die stolze Inschrift: *firmissimum libertatis monumentum* trägt und nun zum *monumentum lacrimarum* geworden ist. Unter den übrigen Palästen verdient zunächst Bemerkung der Palast Doria, welchen Andrea Doria, der König der Admiräle des Mittelmeers, für seine alten Tage am Meer erbaute. Dieser von *Montorsoli* aufgeführte Bau datirt vom J. 1529, ist von aussen unscheinbar und von mässiger Höhe. Aber die Marmorterrasse mit den zierlichen Marmorsäulen, welche zum Garten führt, den die Wellen des Meers bespülen, ist zauberhaft schön und die Aussicht über Stadt und Hafen entzückend. Ein kolossaler marmorner Neptun auf einem Springbrunnen ist zugleich Porträtstatue des alten Doria. — Palazzo Balbi mit schönem Portikus, reizendem Garten und guten Bildern. — Palazzo Brignole mit bedeutender Gallerie, woraus jedoch neuerlich viele Schätze entwandert sind. — Palazzo Carego, erbaut durch Galeazzo Alessi, mit Fresken von Castello und Oelbildern von Veronese (Anb. d. Kön.) und Tizian (des Herodes Tochter mit dem Täuferhaupte). — Palazzo Filippo Durazzo, nach der Zeichnung von Bart. Bianco Lombardo erbaut, erweitert durch Tagliafico Genovese. Gemäldesammlung darin, wo das Porträtstück dreier Kinder aus der Familie Durazzo mit einem Dogen von A. van Dyck vorhanden ist. — Palazzo Marcello Durazzo (Pal. Reale) mit zwei grossen Marmorstiegen von Carlo Fontana und einer grossen Einfahrt, der einzigen in Genua. Gemäldesamml. daselbst mit Werken von Veronese (die Fusswaschung Kristi durch Magdalena), Prete Genovese (Madonna), van Dyck (Bildnisse und eine heil. Familie) etc. — Palazzo Gaetano Cambiaso, ebenfalls mit Bildersamml. — Palazzo Grillo Cataneo mit mehren Gemälden, darunter die Darstellung Luthers und seiner Frau von Paris Bordone interessant ist. — Palazzo Imperiale, erbaut durch Galeazzo Alessi. — Palazzo Pallavicini in der Strasse Carlo Felice, mit guter Gemäldesamml., darin eine raffaelische Madonna della Colonna. — Pal. Pasqua (jetzt auch Pallavicinischer Besitz) mit Bildern von Fra Bartolommeo (heil. Familie), Seb. del Piombo (Bacchus und Ariadne, Pietà), Caravaggio (Spieler) etc.; nebst zwei dem Raffael zugeschobnen Stücken, wovon das eine die Horen, das andre Amoretten darstellt. — Palazzo Peschiere, nach seinen vielen Springbrunnen so genannt, Bau von Galeazzo Alessi. — Palazzo Sauli, einer der reichsten und prächtigsten Paläste Italiens, Meisterwerk von Alessi. Diesen Bau, der sich jetzt in schlechtem Zustande befindet, hat Quatremère de Quincy in seinem Werke über die vorzüglichsten Baumeister näher besprochen. — Pal. Ferd. Spinola (sonst Grimaldi), Architektur von Alessi, mit grosser Vorhalle, Treppe und schönem Nymfäum. Unter den Gemälden darin findet sich eine Madonna von Giovan Bellini, ein Reiterbildniss von A. van Dyck etc. — Palazzo G. Batt. Spinola mit Bildersammlung, darin eine heil. Familie und Abrams Opfer von Borgognone, eine Schlacht vom Cav. d'Arpino, Fische und Früchte von Camogli. — Pal. del Duca di Terranuova mit einer raffaelischen Madonna. — Villa Guistiniana, Bauwerk von Alessi; darin eine antike Isisstatue aus orientalischem Granit. — Das Prachtgebäude der Hochschule mit marmornem Löwenpaar in der Vorhalle und sechs Bronzestatuen von Giam-Bologna in der grossen Aula. — Albergo dei poveri, vielleicht das prächtigste europäische Hospital, gegründet von einem Brignole und zur Aufnahme tausend Nothleidender eingerichtet, jetzt deren zweitausend fassend. In der Kirche dieses Albergo das Marmorrelief einer Pietà von Michelangelo. — Das Theater Carlo felice, eins der grössten in Italien, unter dem Sardenkönige Karl Felix 1828 erbaut. — Dogana des Freihafens. Im grossen Georgensaale daselbst, den sonst die grosse genuesische Handelsgesellschaft la Banca di S. Giorgio innehatte, trifft man die berühmte mittelalterliche Marmorgruppe des Greifen, der einen Adler (Sinnbild Kaiser Friedrichs II.) und einen Fuchs (Sinnbild der Republik Pisa) in den Klauen hält, wozu die Inschrift besagt:

Gryphus ut has angit,
Sic hostes Genua frangit.

— Unter den Kirchen Genua's einige Basiliken aus dem 12. Jahrh., welche theils durch die Benutzung des Farbenwechsels im Stoffe (Schichten von weissem Marmor und schwarzem Basalt), theils durch die Behandlung des Details an toskanische Bauten erinnern, während die Fasaden mehr dem einfachen lombardischen Typus folgen. So *San Donato, San Cosmo, Santa Maria in via lata*, dann mit Spitzbogen *Sant' Agostino* und die Kathedrale *San Lorenzo*. Der Dom hat schlanke Schein-Emporen, so dass die Seitenschiffe fast die Höhe des Hauptschiffs erreichen. Sein reicher Fasadenbau datirt wol erst vom J. 1307. Das älteste an der Nordseite befindliche Portal des Domes entstammt noch dem 11. Jahrh.; Material weisser Marmor und Basalt; die Verzierungen, die verschiednen Kapitäle und Säulenschäfte aus jenem; die beiden senkrechten Streifen zwischen den letztern, ebenso ihre Fortsetzung im Bogen, wie auch die innere Füllung desselben aus diesem; die Mauerfläche über dem Bogen, wie die ganze Vorderseite des Domes, durch abwechselnde Schichten von weissem Marmor und Basalt streifenweise eingetheilt. Ansicht dieses Portales und Abbildung der Details davon findet man mitgetheilt auf Taf. XII und XIII der „*Bauwerke in der Lombardei vom 7. — 14. Jahrh., gez. und durch histor. Text erl. von Friedrich Osten, Architekt in Rom.*" (Darmstadt, Leske.) Galeazzo Alessi leitete eine Restauration des Domes; ihm werden Chor und Kuppel zugeschrieben. Neugebaut wurde von Alessi die Kirche *Sta. Maria di Carignano;* er soll dabei Michelangelo's ursprünglichen Plan zur Peterskirche benutzt haben. Von der äussern Gallerie der Kuppel dieser Kirche hat man eine entzückende Aussicht, die bei heiterm Himmel bis Corsica reicht. — Gute Skulpturen findet man in der Täuferkapelle des Domes, wofür Matteo Civitali von Lucca (1435 — 1501) die Statuen zweier Engel, die Standbilder der ersten Aeltern und des Zacharias mit der Elisabeth, Andrea Contucci da Sansovino aber (1460 — 1529) eine Madonna und den Täufer geliefert hat. Der Reliquienkasten des heil. Johannes hat am untern Theile ungemein zierlich in Marmor gearbeitete Ornamente von Niccolo Corte aus der Luganer Gegend, der um 1530 blühte. — Seit 1840 steht auf dem Kai von Darsena auf der Innerseite des Genueser Hafens ein Marmordenkmal des Cristoforo Colombo, der hier oder im benachbarten Dorfe Cagureto 1447 geboren ward. — Das wichtigste Werk der Malerei, was Genua aufzuweisen hat, trifft man in der Kirche San Stefano: ein grosses, die Steinigung darstellendes Altarbild, welches *Giulio Romano* nach *Raffaels* Zeichnung (dem man auch die Ausführung des obern Theiles beimisst) gemalt hat. Dies einst als Geschenk Leo's X. und des Kardinals Giulio de' Medici nach Genua gekommene Werk entwanderte unter Napoleon nach Paris, wo Girodet den Kopf des Heiligen restaurirte, mit welcher Erneuerung es an seine alte Stelle zurückgekommen ist.

Genzano, das *Cynthianum* des Alterthums, äusserst malerisch an einem Vorsprunge des Albanergebirgs liegende Stadt des seligen Kirchenstaats, jetzigen römischen Freistaates. Unweit davon befindet sich die Olmata, jenes Ulmenwäldchen an der Stelle, wo die römisch-napolitanische Strasse nach dem Nemisee und dem Egerienquell führt. Von Seiten der Kunst hat Genzano freilich sehr wenig aufzuweisen und dies Wenige ist die Kirche Santa Trinità mit einem spanischen Gemälde. Desto mehr bietet das Städtchen für die Kunst durch die Reize der Natur und der Frauen. Ein ergiebiges Feld bietet sich hier dem Porträtisten, dem Landschafter und Volksmaler. Was Genzano den weitesten Ruf verschafft hat, ist das durch seine schöne Welt gehobene, allsommerlich hier gefeierte Blumenfest, die *Infiorata*, ein Rest der gottheitfreudigen Florealien der Alten. Zum Behuf einer kirchlichen Prozession nämlich wird der Weg zur Hauptkirche mit Teppichen von natürlichen Blumen belegt. An diesem Tage erscheint das Volk der Stadt und Umgegend in festlicher Tracht, und durch das Zusammenströmen von allen Enden wird die Prozession zum heitern poetisch anmuthenden Volksfest. Hören wir, was ein Dichter, der in Rom verstorbene Wilhelm Waiblinger, hierüber mittheilt. „Glücklich", schreibt er, „wem es einmal vergönnt ist, das sommerliche Blumenfest in Genzano begehen zu sehen. Noch in heutigen Tagen wird es zu Ende des schönen Juni gefeiert, und kein Fremder versäumt, dem freundlichen Albanergebirge an jenem Tage von Rom oder seinem Sommeraufenthalte zuzufliegen. Den Einen weckt die idyllische Natur der latischen Berge, der süsse südliche Karakter jener Gegenden, die nie verblühenden Schattenhaine von Ariccia, das wollüstige Grün an den Seen von Albano und Nemi, der Blick auf das nahe Meer; einen Andern die Erinnerungen aus der geschichtlichen Vorwelt, wie aus der uralten Fabel, die Stätte des trojischen Alba, das Grab des Ascan, der Dianenwald von Nemi, die Quelle der Egeria, das nahe Civita Lavinia und das duftige Vorgebirge der Circe, wo einst Ulyss mit seinen Gefährten landete. Manchen zieht das Volksgewühl an diesem italiänischen Fest an, die verschiedenen Trachten und Kostüme von Albano, Velletri, Sonino, von Terracina und Nettuno; Manchen die

hohen Albaneserinnen in ihren reichen idealen Gewändern, ein Geschlecht von Frauen, das sich noch frisch und unverdorben, voll Kraft, Schönheit und Gesundheit aus dem Alterthum erhalten; Manchen das Fest selbst, die blumenbedeckten Strassen, die grosse Prozession, und Viele dies Alles zusammen und noch weit mehr. Ja man möchte an einem solchen Tage, in der Umgebung der schönsten Natur, unter dem reinsten Himmel, im Wogen der wohlgebildetsten Menschen nur eine liebliche Täuschung der Fantasie zu finden glauben, weil Alles zusammenstimmt, die Wirklichkeit mit den holdesten Zaubern zu erhöhen; man möchte sich in jene Zeiten hinüberträumen, die man die goldenen nennt, wo der Mensch so schön und gesund, so frisch und jugendlich war, wie seine Natur; man möchte die ganze Dichterwelt, die entzückende Fabel von einem bessern Leben in heiterer Wahrheit vor dem Auge zu haben meinen.“ — Die Vorbereitung zum Blumenfeste hat der Altonaer Ernst Meyer in einem sehr schönen Kabinetstücke geschildert. Vielleicht das schönste Karakterbild einer Genzanesischen Schönheit hat Grahl in dem lebensgrossen, 1827 zu Rom ausgestellten Mädchenbildniss geliefert, wonach ein kleiner Stich, wozu der Meister selbst die Kleinzeichnung gegeben, in Waiblingers Taschenbuche aus Italien und Griechenland gefunden wird.

Georg der heilige Ritter, einer der gefeiertsten Heiligen der ganzen Kristenheit, war aus Kappadokien gebürtig, bekleidete der Legende nach eine hohe Militärwürde unter Kaiser Diokletian und wurde infolge seines Uebertritts zu den Kristen enthauptet. Die romantische Sage lässt ihn einen Lindwurm erlegen, dem eine königliche Jungfrau zur Beute ausgesetzt war. Minder romantisch, aber wahrscheinlicher klingt die Erzählung, wonach der ritterliche Georg durch Erlegung eines weithin gefürchteten Unthiers der Wohlthäter seines Landes ward. Obgleich dies aber an und für sich nichts Unwahrscheinliches hat, so ist doch wol unter der Bekämpfung des Ungethüms nur die des Heidenthums zu verstehn. Die Darstellungen zeigen den Heiligen meist zu Ross, aber auch zu Fuss. Er ist Patron des Ritterthums und daher auch Deutschlands, wo dasselbe vornehmlich blühte; übrigens ist er besonderer Schutzheiliger Englands, Baierns und der Städte Ulm, Eisenach, Mannsfeld etc. — Freskodarstellungen der Georgslegende von *Jacopo d'Avanzo* (um 1370) in der Georgenkapelle zu Padua. Taufe des Heidenkönigs und seines Volks durch St. Georg; erwartungsvoll kniet die Familie des Königs neben dem Heiligen, während dieser den König tauft; neue Ankömmlinge eilen heran, selbst ein Paar Kinder suchen sich hinter einer Säule Platz, um zusehen zu können. In den spätern Scenen bildet St. Georg einen trefflichen Gegensatz zu seinem Verfolger, dem Magier, welcher z. B. lauernd neben ihm steht, wo er heitern Angesichts den Giftbecher leert. Sehr vorzüglich ist besonders die Marter mit dem Rade; im Hofraum eines Palastes liegt der Heilige betend auf dem Rade mit den Eisenhaken, welches eben durch zwei Engel zertrümmert worden ist, zum Schrecken aller Anwesenden, in welchen die verschiedne Art der Gemüthsbewegung meisterhaft ausgedrückt ist. — Georgenstatue in Marmor von *Donatello* († 1466) in einer Nische an der Kirche Orsanmichele zu Florenz. — Blatt mit dem Bilde des heil. Ritters von *Schongauer*. — Sehr an Schongauers kleinen Georg erinnert ein bemerkenswerthes Schnitzwerk in der grossen Kirche zu Stockholm, wo es auf einer Bretdecke, unter der man hinweggehen muss, nah am südlichen Kirchthore aufgestellt ist. Es stellt in fast lebensgrosser Gestaltung den Heiligen zu Pferde als Erleger des Lindwurmes vor und zeigt in einiger Entfernung die knieend betende Prinzessin, welche vom Drachen bewacht wird. Diese mit vielem Geschick geschnitzte Gruppe soll von einem Künstler in Antorf (Antwerpen) 1489 gearbeitet sein. Eine Wiederholung im Kleinen von demselben Schnitzwerke befindet sich in der Samml. nordischer Alterthümer zu Kopenhagen. — Von *Raffael:* St. Georg mit der Lanze (in der Eremitage zu Petersburg) und der Heilige mit dem Schwerte (im Pariser Museum). — Madonna mit dem heil. Georg von *Correggio*, s. den Art. Dresden, B. III. S. 91 f. — Der ganz geharnischte Heilige anbetend auf den Knieen vor der heil. Jungfrau, die vor ihm sitzt mit dem Kristkinde auf dem Schoose, das dem Heiligen eine goldne Kette um den Hals hängt, Gemälde von *Girolamo Mazzuoli* im Dresdner Museum. — Der Georg von *Paul Delaroche*, sehr tüchtiges Erzbildwerk von diesem sonst als Maler berühmten Meister. — Derselbe Heilige und die durch ihn bekehrte Fürstin (die letztere gekrönt, trifft auf dem Schilde ihres Bekehrers einen Palmzweig und hängt an seine in ein Kreuz auslaufende Lanze einen Lorberkranz), Relief von *Achtermann* aus Münster. — Der Ritter Georg mit dem Lindwurme, in Bernstein geschnitten vom Goldarbeiter *Wagner* in Berlin, eine Arbeit, die zu den grössten Seltenheiten gehört.

Gérard, François Pascal Simon, erster Maler des Kaisers Napoleon und der dann folgenden bourbonischen Könige, Freiherr, Officier der Ehrenlegion,

Mitglied des Instituts von Frankreich, Professor an der königl. Schule der schönen Künste zu Paris, Mitglied der Akademie di S. Luca zu Rom, so wie der Kunstakademieen zu Florenz, Mailand, Turin, Wien, Kopenhagen, des alten königl. Instituts der Niederlande etc. etc. Diese lange Reihe von Auszeichnungen beweist genugsam, welche allgemeine Anerkennung dieser Künstler durch ganz Europa gefunden hat. Gérard ist einer der berühmtesten, aber nach David vielleicht auch der grösste Meister der neuern französischen Schule. Geboren zu Rom den 11. März 1770, erhielt er den ersten Unterricht im Zeichnen von Herrn Pêcheux, und setzte darauf seine Studien zu Paris fort, wo er sich unter der Leitung des Bildhauers Pajou und des Malers Brenet, eines Anhängers der manierirten älteren Schule weiter zu bilden suchte. Darauf kam Gérard zu David und wurde schon deshalb der grösste Schüler dieses bewunderswürdigen Meisters, weil er sich niemals herabliess, ein blosser Nachahmer desselben zu sein. Im J. 1790 ging er von Paris nach Rom zurück, nahm aber einige Jahre später seinen Wohnsitz in Frankreich, ohne jedoch der Hoffnung zu entsagen, das Land seiner Kindheit und seiner schönsten Jünglingstage wieder zu sehen. Gérard erregte schon als Knabe durch einige selbsterfundene Compositionen die Aufmerksamkeit der Künstler, besonders erhielt die Darstellung einer Pest Bewunderung, die er im vierzehnten Jahre gezeichnet hatte. Er war noch ein Jüngling, als sein Ruhm auch ausserhalb Frankreichs erkannt wurde. Wenig Kunstwerke sind mit so allgemeinem Beifall betrachtet und durch zahllosere Nachbildungen vervielfältigt worden, als sein Belisar, der, zum Bettler erniedrigt, alt und blind, die Leiche des Knaben, der ihm zum Führer diente und von dem Biss einer Schlange getödet worden, auf den Armen nach Hause tragend, mit dem Stabe seinen Weg sucht, während die Sonne glühend niedergeht, und dies rührende Bild äusserster Hilflosigkeit, bei ungebeugter Seelengrösse, wunderbar beleuchtet. Schon in diesem einen Werke lässt sich die künstlerische Eigenthümlichkeit Gérard's, seinem grossen Meister gegenüber, deutlich wahrnehmen. David ist grossartiger, in Erfindung und Ausführung gewaltsam, die zarteren Motive, wie die zarteren Effekte, verschmäht er, sicher, auch ohne sie sich des Beifalls zu bemeistern. Gérard gefühlvoller, zierlicher, genauer (obwohl er in allen seinen Werken deutlich das Gepräge der Schule zeigt, welcher er angehört) ruft die gewandteste Farbenbehandlung und alle Zauber der Beleuchtung, so wie die sorgfältigste Auswahl in Nebendingen zu Hilfe, weniger bemüht, in Erstaunen zu setzen, als das Herz zu gewinnen. Eben deshalb ist Gérard besonders im Bildniss ausgezeichnet, vorzüglich in jenen lebensgrossen mit voller Umgebung, welche für wahre Compositionen gelten können. Wir erinnern hier an mehre Bildnisse von Gliedern der Familie Napoleons, welche im Jahr 1815 zum Besten verwundeter vaterländischer Krieger in Berlin ausgestellt waren, vornehmlich an das die Gemahlin des Königs Joachim in der Mitte ihrer Kinder zeigende Familienbild. Einige jener Gemälde setzten auch durch die geschickte Nachahmung kostbarer Stoffe, goldener und silberner Stickereien, Spitzen und dergleichen in Verwunderung. Durch solche Leistungen erwarb sich Gérard die Gunst des damaligen Beherrschers von Frankreich. Er wurde Officier der Ehrenlegion, Freiherr des Kaiserreichs (*baron de l'empire*) und 1811 Mitglied des Instituts von Frankreich, so wie Professor der damit verbundenen *Ecole des beaux-arts*. Nicht weniger erhielt Gérard von dem Könige Ludwig XVIII. die glänzendsten Beweise der Anerkennung. Auch das Ausland beeiferte sich mit Achtungsbezeugungen gegen den damaligen *premier peintre de France:* so ernannte ihn z. B. die Berliner Akademie nicht durch das gebräuchliche Scrutinium, sondern durch einmüthige Acclamation zu ihrem auswärtigen ordentlichen Mitgliede, und zwar infolge des 1824 zu Berlin ausgestellten lebensgrossen Bildnisses der Frau von Récamier, eines lebenvollen, höchst eleganten und gründlichen Gemäldes, das in den Besitz des Prinzen August v. Preussen gekommen war. So verdienstlich aber auch der bildnissmalende Gérard dasteht und so sehr man namentlich das lebensgrosse Bildniss Napoleons im Kaiserornat und jenes lebensgrosse Familienstück, welches die Gräfin von Lipano in eine liebevolle Gruppe mit ihren Kindern vereinigt, zu den meisterhaftesten Leistungen neuerer Porträtkunst zu rechnen geneigt ist, so ist es doch nur der geschichtmalende Gérard, der in der Meinung der Welt allen Ruhm trägt. Das Bild, das seinen ausserordentlichen Ruf begründete, war das kolossale Gemälde der Schlacht bei Austerlitz. Bei einer Länge von fast 40 Fuss und einer angemessenen Höhe ist dieses Bild zugleich vortrefflich in der künstlerischen Zusammenstellung und auch durch seine malerische Haltung so bedeutend wie durch seine Grösse. Ein besondres Interesse erhält es noch durch die sprechende Aehnlichkeit der Feldherren und aller ihrer Umgebungen, welche Treue diesem Gemälde, als einem historischen Denkmal, eine mit den Jahren immer wachsende, unvergleichliche Wichtigkeit zusichert. Von nicht viel geringerer Grösse ist Gérards

späteres Bild aus der ältern Geschichte: Heinrichs des Vierten Einzug in Paris, ein sehr würdiges Werk seines Alters und durch Toschi's vortrefflichen Kupferstich genugsam bekannt. Die Güte und Würde des Monarchen, die Liebe des ihm zujauchzenden Volkes sind hier in wahren lebendigen Zügen, in grossartiger Composition ausgedrückt. Friedlich hängt dieses Zugbild im Louvre dem Schlachtbilde genüber. Sodann hat Gérard auch im Allegorischen Merkwürdiges geleistet. Originell sind seine Compositionen in den vier Zipfeln über den Pfeilern der Kuppel des Pariser Panthéon; sie werden in einem urtelsgediegnen Aufsatze über „moderne Malerei und Skulptur in Frankreich" (Kunstbl. 1845, Nr. 61) von Friedrich Osten besprochen wie folgt. „*La Gloire.*" Napoleon im langen weissen Atlasgewande, mit übergeworfenem Hermelinmantel, die Krone auf dem Haupt, umarmt die Göttin des Ruhmes, eine lange Gestalt, von deren Haupte Strahlen ausgehen, welche die ganze Beleuchtung hervorbringen. Rechts sitzt die Religion, an das Kreuz gelehnt, links steigt der Adler mit dem Loberkranze auf, der Siegesfama nach, welche mit der Tuba voran in den Lüften schwebt; auf den untern Stufen ein halbnackter Krieger, welcher zu Napoleon aufschaut; dieser sieht aber mehr wie ein messelesender Priester, denn wie ein gekrönter Kaiser aus; überhaupt ist diese jedenfalls die schwächste von den vier Compositionen. Schon besser „*la Patrie*"; steht als Minerva, Helm und Leib umflort, neben einem mit Lorberguirlanden umhangenen Sarkofag, die Gefallenen betrauernd, die für sie in den Tod gegangen sind; links mehre Krieger und Gelehrte zur Verehrung; auf den Stufen sitzt wieder ein alter halbnackter Mann, welcher trauernd das Gesicht mit der Hand verdeckt — die Trauer der Hinterbliebenen um die gefallenen Söhne, denen aus einem Altarbecken der Opferdampf aufsteigt. „*La Justice*", ein edles Weib, tritt, auf Stufen erhöht, zwischen zwei gebrochenen Säulen hervor; vor ihr liegt eine Gefesselte; links kniet ein Mann in Banden mit bleich aschgelbem Gesicht und gesträubtem Haar, wie von Furien gepeitscht; hinter ihr tritt ein altes braunes Weib hervor, welches, mit einer Schrift in der Hand, die Göttin um Recht ankreischt, dieselbe blickt sie ernst und stolz an, in der Rechten das gesenkte Schwert, in der Linken die Waage, vor diesem Blicke flieht selbst eine Königin entsetzt davon. Zwei junge Krieger, die Vollstrecker der Gerechtigkeit, stehen rechts im Vordergrunde, im Hintergrunde ballen sich Wolken auf, auf denen ein Tempel emporsteigt; das ist dramatisch componirt, das ist gewaltige Karakterzeichnung und effektvolle Malerei! Aber merkwürdiger noch, höchst eigenthümlich ist das diagonal gegenüberliegende Bild „*la Mort.*" Gleichfalls auf hohen Stufen tritt eine bleiche weibliche Gestalt mit Fledermausflügeln, in weissem Gewande, mit Silberkrone und weitwallendem Schleier, zu einem Jüngling heran; sie legt ihm die Linke auf die Brust — und der Herzschlag steht still, der junge Mann sinkt um an einer Säule, welche die Schlange des Aeskulap umwindet; auf den Stufen knieen sein Weib, Kind und Vater, sie flehen entsetzt die strenge Macht an, aber diese streckt abwehrend die rechte Hand aus und schüttelt verneinend das geisterbleiche Antlitz mit den rabenschwarzen Haaren. Der Himmel ist schwarz und nur an einer Seite roth aufglühend, welches schneidend contrastirt mit dem eigenen bleichen Scheine des Todes; schneidend überhaupt und zwar scharf durch's Herz fährt der Anblick dieses Bildes, — das ist der Tod in wunderbar schrecklicher und doch künstlerischer Gestalt; dieses und das gegenüberstehende Bild haben etwas eigenthümlich Fantastisches, welches uns selten aus Gérards Werken entgegentritt; sie gehören zum Genialsten, was er geschaffen hat." — Es erübrigt noch eine Bemerkung über Gérard und sein Verhältniss zum Meister David. Gérard ist feiner in der Form als David; dann und wann blickt wol noch das strenge Studium der Antike durch, das er jedoch geschickter als jener in den Hintergrund treten lässt; seine Farbe ist schon unendlich wahrer und zarter nüancirt als die Davidsche, und so waltet denn bei ihm schon bedeutend ein modernes Element vor. Trotz allen diesen Vorzügen zeigt sich indess bei vielen seiner Bilder — zumal bei jenen, in welchen Scenen des Alterthums dargestellt sind — eine starre Kälte, die sich selbst in seinem Lieblingsstücke „Amor und Psyche", das grade in Feinheit der Form und Farbe excellirt, empfindlich macht. Natürlich sind von wärmerem Gefühlshauche beseelt seine Schilderungen aus der Geschichte des Vaterlands. — François Gérard verstarb erst unter Louis Philippe, im J. 1837. Eins seiner berühmtesten Gemälde, das schon erwähnte Bildniss des Kaisers Napoleon, hat ein eigenes Schicksal gehabt. Dasselbe war von Napoleon seiner Schwester Elise geschenkt worden und nach Lucca gekommen, wo es sich noch 1847 im Privatbesitze befand. Seitdem erst ist es leider an einen Fremden verkauft worden, der es zu Pisa zum Wiederverkauf ausgestellt haben soll.

Gerasimus, der heil. Abt, gest. im J. 475, wird mit einem Löwen zur Seite abgebildet, der einen Korb im Rachen trägt, weil die Legende besagt, dass dieser ihm

treu wie ein Hund gedient habe. Von ältern Darstellungen ist uns keine sehr bedeutende bekannt. Dagegen kann aus unsrer Zeit ein gediegnes Bildwerk genannt werden, das den heil. Abt mit dem Löwen, dem er den Dorn aus dem Fusse gezogen, vorstellt. Wir meinen die vom Bildhauer Johann Halbig, einem Würzburger, 1844 geschaffene Gipsgruppe (von etwa 18 Zoll Höhe), welche Eigenthum des Herzogs v. Leuchtenberg in Petersburg geworden und galvanoplastisch vervielfältigt worden ist. Das geistige Wechselverhältniss zwischen menschlicher und thierischer Natur ist hier auf schöne Weise zur Anschauung gebracht. Der Abt schreitet voll sanfter und heiliger Ruhe neben dem Löwen, der mit dankbar schmeichelnder Freundlichkeit dem milden Blicke des frommen Mannes begegnet und so die angeborene Wildheit unter die Macht der Güte beugt.

Gerechtigkeit (griech. Dikäosyne und Dike, lat. Justitia) ward bei den Alten als Jungfrau mit verschiednen Merkzeichen ihrer Wirksamkeit (Stab, Waage, Kornähre und Palme) dargestellt. Die Dike dachten sich die Hellenen mit Stab und Flügeln. Sie galt für eine Tochter des Zeus und der Themis (der höchsten Herrschaft und der weisesten Ordnung) und hiess die Mutter der Hesychia (der erquicklichen Ruhe). Als eine der drei erstgebornen Töchter der Themis war sie eine der Horen oder Wettergöttinnen, welche von der Zeit an, wo jede derselben ihren besondern Namen empfing, als Staatsgöttinnen in Geltung standen. Die Hore Dike verlieh den Staaten Recht und Sitte, während ihre Schwestern Eirene und Eunomia den Frieden und Wohlstand gewährten. Alle drei Schwestern wohnten dem Rathe der Olympier bei; dort nahte Dike, die scharfäugige Verfolgerin alles Truges und hochherzige Schirmerin weiser Gerichte, klagend dem Throne des Zeus, sobald ein Richter das Recht gebeugt hatte. Als rächende Gerechtigkeit war sie eine Gehilfin der Nemesis und als solche hatte sie wieder die Poine, die vergeltende Strafe, zur Dienerin. Andrerseits war sie aber auch eine belohnende Göttin, eine Gerechtigkeit, die Frieden und Segen (Palme und Aehre) spendete. — Das später vorherrschende Beibild der Gerechtigkeit, die Waage, führt uns zur Dikenverwandten Asträa, die den Menschen im goldnen Zeitalter Recht und Billigkeit lehrte und beim Eintritt des ehernen Zeitalters als Erigone unter die Sterne versetzt ward. Noch heute sprechen wir von der geflügelten Jungfrau, welche neben der Waage, womit sie einst Recht und Unrecht abgewogen, im himmlischen Thierkreise steht und die Kornähre als glänzendstes Gestirn in ihrem Sternbilde aufweist. — Den gesicherten Rechtszustand besagt Themis, die Mutter der Dike, in welcher bei Homer die durch Billigkeit, Brauch, Gesetz und Recht bestimmte Ordnung personificirt ist. Sie führt ebenfalls die Waage und dazu das Füllhorn, das auf die allgemeine Wohlfahrt als die Folge ihres Waltens hindeutet. Mit ihr hat die Justitia der Römer nicht nur die Attribute, sondern auch die Bildung nach dem Minervenidole gemein. — Absonderliche Gerechtigkeitsbildungen sind die von Autoren erwähnten Gestalten ohne Kopf, die in frühster Zeit vorgekommen sein mögen und den Begriff des starrsten Rechts, des Gewaltrechts, versinnbilden mochten, sowie die öfter gebildeten Weibsgestalten mit verbundenen Augen, welche wiederum die strengste, weder links noch rechts sehende Ger. versinnlichen sollen, aber in solcher Andeutungsweise nur an richterliche Blindheit, nicht an richterliche Weisheit denken lassen. Aus Stellen einiger Autoren geht übrigens hervor, dass es auch Bildungen der Gerechtigkeit gab, wo diese ein Auge in der Hand hielt. — Unter den neuern Darstellungen der Ger. ist berühmt die Statue von grossartiger Schönheit, welche zum Grabdenkmale Pauls III. von *Guglielmo della Porta* in St. Peter zu Rom gehört. Sodann ist mit Auszeichnung zu nennen die halblebensgrosse, enkaustisch ausgeführte Figur von *Moritz Schwind* im Ständehause zu Karlsruhe. Hier sehen wir die das Zepter in der Rechten und die Waage in der Linken haltende Justitia mit gepanzerter Brust, womit sehr hübsch der Gedanke angedeutet ist, dass bei der strengen Abwägerin des Rechtes und Unrechts das falsche Mitleidsgefühl keine Stätte hat. Im Antlitz spricht sich das Bewusstsein eines reinen, sicher leitenden Rechtsgefühles aus; an den Seiten des Thrones, auf welchem die Gestalt sitzt, sind Fasces angedeutet, welche auf die vollziehende Gewalt des Richteramts hindeuten. Eine grössere Allegorie ist das im Pariser Pantheon von François Gérard gemalte Zwickelbild der Justice, vergl. den Art. *Gérard*. Im kleinen Rittersaale der Burg Stolzenfels am Rhein hat *Hermann Stilke* neuerdings die „Gerechtigkeit im deutschen Mittelalter“ in Scene gesetzt. Wir meinen das Wandbild jenes Saals, welches Kaiser Rudolf den Habsburger an den Ufern des Rheines als Hersteller des Landfriedens durch Bezwingung des Raubritterwesens vergegenwärtigt. Der Kaiser steht vor dem Throne in einem Zelte bei Rheinstein und verurteilt die Rheingrafen, für deren Sühne die bekannte Klemenskapelle unweit Bingen erbaut worden. Man sieht einen Bauer seine Klage vorbringen, Frauen und Bedrängte unter

den Schutz des Kaisers sich begeben, der ihnen mit fürstlicher Milde zugesagt wird, indem zugleich die Rechte des richtenden Kaisers auf den nahen Galgen als das Endziel der Unterdrücker und Dränger hinweist.

Gereon, ein Ritter der thebaischen Legion, der dem Untergange derselben entkam und später bei Köln mit seiner heiligen Schaar von 318 Gefährten den Martertod fand. Er wird als Fahnenhalter dargestellt und ist Patron der Stadt Köln, wo die interessante Kuppelkirche aus den Jahren 1212—27 ihm gewidmet ist, worin sich noch (im Fenster über dem grossen spitzen Bogen, der die Kuppel vom Chore trennt) ein altes Glasgemälde mit der Figur des Heiligen befindet. Das Kölner Dombild vom Meister Steffen enthält ebenfalls die Gestalt des ritterlichen Gereon. Dies Altarwerk zeigt ihn mit Kriegergefolge im linken Flügelbilde; baarhaupt steht er da, nicht gewaltig in Körperkraft und Heldenschaft, aber ernst und fromm von Gemüth, und mit dem Nachklange jugendlicher Schönheit im mannhaften Angesicht. Die Marter St. Gereons und seiner Gefährten findet man nach Josef Sutters Entwurfe gemalt von Daniel Sutter dem Sohne in der neuen Bonifazkirche zu München.

Gerhard, Dr. Eduard, Archäolog des Berliner Museums und ordentlicher Professor in der filosofischen Fakultät der Berliner Hochschule, einer der gelehrtesten Kenner der Kunst des Alterthums, der durch seine vieljährigen Studien in Rom und Neapel die reichste autoptische Kunde von den Hinterlassenschaften antiker Kunst gewonnen und auf fleissig betretnem literarischen Wege die Ergebnisse seiner archäologischen Forschungen dem Publikum nutzbar gemacht hat. Mit Theodor Panofka gab er hyperboreisch-römische Studien heraus, und für die grosse „Beschreibung Roms", welche er mit Bunsen, Platner und Röstell herausgab, lieferte er in Verbindung mit Ernst Platner die Beschreibung des Vatikanischen Museums. 1828 begann er die Edirung antiker Bildwerke, die er mit einem Prodromus mythologischer Kunsterklärung einleitete, und in dems. Jahre erschien von ihm und Theodor Panofka eine Beschreibung der in Neapel aufgehäuften Antiken (Marmorwerke, Erzgeräth und Erzbilder, Vasen von gebrannter Erde, Preziosen, Glassachen und Phallika). Als Ergänzungsheft zu seinen „antiken Bildwerken" liess er „griechische Mysterienbilder, zum Erstenmal bekannt gemacht" (auch unter dem Titel: *Vases grecs relatifs aux mystères*) erscheinen, welches Werk eine sehr schätzbare Auswahl grossgriechischer Vasenbilder ersten Ranges darbietet. Für das Monumentenwerk des archäologischen Instituts zu Rom stellte er alle ihm bekannt gewordnen Preisgefässe (*Vasi di premio*) zusammen. 1843 veröffentlichte er „etruskische und kampanische Vasenbilder des kön. Museums zu Berlin", 1846 „apulische Vasenbilder desselben Museums" (auf 16 farbigen und 5 schwarzen Tafeln in Imp.-Folio mit deutschem und französ. Texte) und 1848 das erste Heft einer neuen Folge von „Trinkschalen und Gefässen des Berliner Museums und andrer Sammlungen" (in natürlicher Grösse der Originale und meist in farbiger Ausführung). Von seiner merkwürdigen Rührigkeit auf dem kunstantiquarischen Felde zeugen ausserdem eine Menge Aufsätze im Schornschen Kunstblatte (über etruskische Ausgrabungen, über die Venus Libitina auf Gemmen und Glaspasten etc. etc.), zahlreiche kleine Schriften (über die Minervenidole Athens, Berl. 1844, mit 5 Kupfertafeln; über die Gottheiten der Etrusker, Berl. 1847, mit 7 Kupfertafeln; das Orakel der Themis, die Heilung des Telefos etc. etc.) und die seit 1843 erscheinende „archäologische Zeitung", das allen Freunden des klassischen Alterthums und seiner Kunst wolbekannte Archiv monumentaler Anschauung und dahin einschlagender wissenschaftlicher Belehrung.

Gerhard von Are, Erbauer des Bonner Münsters. In dem 1843 erschienenen, von Dr. Laurenz Lersch zum Besten der Bonner Münsterkirche herausgegebenen „niederrheinischen Jahrbuche für Geschichte, Kunst und Poesie" findet man einen Bericht über das Leben dieses ausgezeichneten Mannes, welcher Probst der Münsterkirche war und den man bisher irrthümlich zu einem Grafen von Sayn gemacht hat. Dabei befinden sich einige nicht unwichtige Notizen über den Bau des Münsters selbst.

Gerhard von St. Johann zu Harlem, oder *Gerhard von Harlem*, s. den Art. *Geertchen von St. Jans.*

Gerhard von Köln, ein im 13. Jahrh. blühender Baumeister, der ziemlich allgemein für den Entwerfer des Kölner Domplanes gehalten wird. Nur weiss man wenig Näheres über diesen Meister; selbst über seinen Geburtsort sind keine ganz zuverlässigen Nachrichten da. B. C. Dumortier stellte in seiner 1841 zu Brüssel edirten *Dissertation sur l'age de la cathédrale de Tournay* die Behauptung auf, unser Gerhard sei in St. Troud (St. Truyen, noch innerhalb der deutschen Sprachgrenze im jetzigen Belgien) geboren und also ein Belgier. Diese blose Behauptung macht uns durchaus nicht bange um das Deutschthum des Meisters Gerhard; denn dass er in alten Notizen ein Gerhard vom heil. Trudo heisst, berechtigt noch gar nicht an St.

Troud in Belgien zu denken, um so weniger, da man St. Truden in der Weberstrasse zu Köln finden kann.

Gerhardt, Eduard, Bautenzeichner aus Erfurt. Nach längerm Aufenthalte in München brachte derselbe mehre Jahre in Italien, namentlich in Verona und Venedig zu, wo er die schönsten und merkwürdigsten Gebäude von innen und aussen aufgenommen hat. Die Blätter sind in bedeutender Grösse in Aquarellmanier ausgeführt und geben ein anschauliches Bild der dargestellten Gegenstände. Eine reiche Anzahl seiner Studien aus Venedig kam in die Hände des Königs von Preussen und der Kaiserin von Russland. Diese ausgezeichneten Aquarelle sind dadurch von besonderem Werthe, dass sie die bisher oft gezeichneten merkwürdigen Stellen Venedigs von neuen malerischen Gesichtspunkten aufgefasst darstellen und so gleichsam eine Menge unbekannter Schönheiten der alten Dogenstadt enthüllen.

Gerhart, Hubert, ein namhafter niederländischer Bildner, der in der Endzeit des 16. Jahrh. in Baiern beschäftigt war (1584—95). Im J. 1584 formte er in Verbindung mit dem Italiäner Carlo Pallago eine Kolossalgruppe des Mars und der Venus für den Grafen Johannes Fugger von Kirchheim. Diese Gruppe ward durch Pietro di Neve und Huberts Landsmann Cornelis Antony Man 1585 im Guss ausgeführt, fand ihre Aufstellung 1590 im Schlosshofe zu Kirchheim und befindet sich seit 1823 im Garten des Bankiers Schätzler zu Augsburg. Sie liefert einen Prachtbeweis, bis zu welchem Grade von Unnatur und geschmackloser Verrenkung die Kunst jener Zeit ausgeartet war, und ist als Beitrag für die Verirrungen des menschlichen Geistes um so lehrreicher und imposanter, wenn man bedenkt, welch ein Aufwand von Zeit, Kunst und Geduld erforderlich gewesen, um solch ein Monstrum zu Stande zu bringen, in welchem sich Hubert Gerhart als der Sprang er unter den Bildhauern herausstellt. Ferner formte derselbe nach der Zeichnung Pieters de Witte die vielbelobte Erzengelstatue an der Münchner Michaeliskirche und modellirte und goss die Statuen des Augustusbrunnens zu Augsburg, der auf dem mässigen Platze vor dasigem Rathhause so schöne Wirkung macht. Auf hohem Fussgestelle steht in der Mitte das wolgelungene geharnischte Standbild des Kaisers August mit erhobner Rechten, womit er gleichsam seine Kolonie segnet. Am Fusse des Postaments sind an den vier Ecken Knaben, welche Delfine halten, aus deren Rachen das Wasser ausfliesst, an den Seiten ebensoviele Halbfiguren von geflügelten Nymfen, aus deren Brüsten das Wasser hervorspritzt. Die vier Ecken des Bassins sind mit zwei Flussgöttern und zwei Quellnymfen in Lebensgrösse verziert. Obgleich bei den letztern die gewaltsamen und gesuchten Stellungen die in jener Zeit so verbreitete missverstandne Nachahmung Michelangelo's auf unangenehme Weise zeigen, machen sie sich doch immerhin durch die theils kräftigen theils zierlichen Formen wie durch die sorgfältige Vollendung geltend. Die Bronze hat eine grüne Patine von seltner Schönheit.

Géricault, Théodore André, geb. 1790 zu Rouen, gebildet unter Karl Vernet und Paul Guérin, ein genialer Meister, der in der französischen Malergeschichte des ersten Viertels unsers Jahrhunderts nicht allein eine eigenthümliche, sondern sogar eine höchst merkwürdige Erscheinung abgibt. Er starb viel zu früh, im J. 1824, aber hätt' er auch nur das eine Bild: den Untergang der Méduse gemalt, so hätt' er für ewige Zeiten gelebt. Diese Schiffbruchsschilderung erschien im J. 1819 und ist das bedeutendste Werk jener Zeit; es zeigte mit Einem Male den Durchbruch des Genies durch die enggezogenen Schulschranken und offenbarte so den Geist unsrer Tage. Das Wrack, in der Mitte ein abgebrochener Mast und ein Segelfetzen, treibt auf hochgehender See; die bleichen Gestalten darauf sind theils vom Hungertode schon ereilt, theils dem Ertrinken geweiht; links hält ein Alter, der wahnsinnig brütend den Kopf stützt, mit der andern Hand noch den geliebten Sohn, der sonst kraftlos ins Wasser gleiten würde; umher liegen Einige in stumpfer Lethargie; rechts sinkt ein junger Mann, dessen Oberkörper verhüllt ist, aber sich wunderschön durch das nasse Tuch durchformt, rücklings ins Meer. In weiter Ferne zeigt sich ein Segelchen, — dorthin blickt Alles, was noch Lust und Kraft zu leben hat, um den Mast drängen sich die Hoffenden; ein Mohr, von den Andern emporgehoben, stehend auf einem Fasse, ist der Oberste der Gruppe, welche sich dunkel gegen das gelbe Himmelslicht loshebt. Das ist ein ganzes Drama, und deutlicher als Shakspere mit seiner gewaltigen Sprache hat der Maler hier mit Pinsel und Farbe gesprochen. Ausser diesem Hauptwerke besitzt die Gall. des Nationalpalastes zu Paris zwei grosse Reiterfiguren von Géricault, einen vom Feinde verfolgten, wild auf einem Schimmel dahinsprengenden Husaren, und einen Kürassier neben seinem hochbäumenden Rosse, das er parirt. Aus beiden Stücken leuchtet uns derselbe Geist entgegen, der auf dem Wrack der Fregatte Medusa über dem Wasser schwebt! Sonst finden sich noch mancherlei Soldatenstücke von ihm (Kavallerieangriffe u. dergl.); auch hat er geistvolle

Federzeichnungen und eine Sammlung kleiner nach der Natur gemalter Pferdestudien hinterlassen, die wol einzig in ihrer Art sind. Bekanntlich war Géricault unter allen französ. Künstlern derjenige, welcher die Natur des Pferdes und seine Struktur am Besten und ebenso malerisch als wissenschaftlich wiederzugeben verstand. Dass er nach seinem grossen Geschichtbilde des Schiffsunterganges sich auf das Pferdestudium warf, statt in der Geschichtmalerei fortzufahren, geschah aus Groll gegen das kritische Publikum, das zwar seine Herrschaft über die Darstellungsmittel nicht verkennen konnte, aber die Grausigkeit des Gegenstands nicht goutiren mochte. — Man hat dem grossen, zu früh verblichnen Meister ein Denkmal auf dem Père-Lachaise gesetzt und am Fussgestelle den Schiffbruch der Medusa in Bronzerelief angebracht, eine Anerkennung, die man dem Kunstgenie schuldete, welches im Strome unsrer Zeit zu Grabe gegangen ist. Der Untergang dieses Genies war vielleicht beklagenswerther als der jener Vielen beim Schiffbruch, denn Ein Genie wiegt tausend blose Menschen auf!

Gerichtshalle, s. den Art. über die Basiliken.

Gerkammer, ein altdeutscher Ausdruck, womit das zum Priesterschiff der Kirche gehörende Secretarium, die jetzt sogenannte Sakristei, bezeichnet wurde.

Gerling, C., Herausgeber einer zu Köln erschienenen *Sammlung altdeutscher Glasgemälde* in lithogr. und kolorirten Blättern. Zeichner für dieses Werk war Sieberg; die Uebertrager auf Stein waren A. Wünsch und W. Göbels.

Germain, *Saint,* s. den Art. „Germanus."

Germania. Hauptdarstellungen derselben von Ludwig Schwanthaler, Friedrich Overbeck und Filipp Veit. Die Germania des Erstern sieht man im südlichen Giebelfelde der Walhalla bei Regensburg. Die Gestalt thront ruhend immitten des Tympanons; deutsche Krieger führen ihr die den Franzosen entrissenen Bundesfestungen zu; ihr zunächst ist Oesterreich durch den Krieger mit dem Doppelaar auf dem Helmkamme vertreten; die weibliche Gestalt, die er zuführt, ist am Rande im Wappen als die Veste Mainz erkennbar; die folgende Weibsfigur ist eine Versinnbildung der Veste Landau, welche durch Baiern der Germania zurückgebracht wird; ein Krieger Würtembergs ermuntert den hinter ihm sitzenden Helden, sich zur Feier des Festes zu erheben, und der traubenbekränzte Rhein hält in der Ecke Ruder und Schiffschnabel zu seiner durch den Frieden gesicherten Fahrt. Zur Linken der Germania schwingt Preussen, mit der Colonia (Köln) an der Hand, begeisterungsvoll den Lorberkranz; ihm folgen Hannover und Luxemburg, dann Hessen und Sachsen. Die Mosel als Flussgott schliesst dem Rheine genüber das grossartige Ganze ab. Alle diese Figuren (in Marmor) sind von hoher Schönheit und meisterhaftester Meiselarbeit. — Germania und Italia, Gemälde von Overbeck in der Schleissheimer Gallerie. (Steingezeichnet im Piloty-Löhleschen Galleriewerke.) — Italia und Germania, thronende Gestalten zu den Seiten der im Städelschen Museum zu Frankfurt von Filipp Veit gemalten „Einführung der Künste in Deutschland." Diese Seitenfiguren des grossen Fresko's begrenzen den Schauplatz, auf dem mit erneuter Kraft sich aus den antiken Ueberlieferungen eine originelle Kunst zu hoher Blüte entfaltet hat. Die Gestalt der Germania ist das Beste vom ganzen Fresko Veits. Der Meister hat dieselbe in einem Oelbilde wiederholt, welches für das Leipziger Museum erworben worden ist. — Beiläufig mag das Gedenkblatt miterwähnt werden, das Adolf Schrödter den „deutschen Grundrechten" gewidmet hat. Ueber zwei Gesetztafeln, auf welchen die Grundrechte wörtlich verzeichnet stehen, erscheint Germania mit der jungen Freiheit und dem neu errungenen Rechte; zu ihren Füssen der gefallne Drache der Zwietracht (der sich aber leider wieder erhoben hat durch die Schuld fluchwürdiger Sonderbündlerei). Unten an den Tafeln stehen als Hüter deutschen Rechts und deutscher Freiheit die Eintracht und Stärke. — Eine Germanien bedeuten sollende Figur kommt bereits auf römischen Kaisermünzen vor, z. B. auf Münzen des Hadrian, wo sie wie eine Minerva ohne Helm erscheint. Ironisch genommen passt dies Bild heute besser denn je; ja Germania stellt sich heute als streitbare, aber baarhaupte Minerva dar, die um ihren verlornen Helm kämpft und den klassischen wiederverlangt, da ihr ein octroyirter borussischer viel zu eng wäre.

Germanicus, der mannigfach in Kunstdenkmalen verherrlichte Sohn des durch seine Feldzüge in Germanien berühmten Drusus, war Neffe des Kaisers Tiberius, Bruder des nachherigen Kaisers Claudius, Adoptivbruder, Schwager und Vetter des Drusus Cäsar (Sohnes Tibers), Gemahl der ältern Agrippina, Vater des Caligula und der jüngern Agrippina, und Grossvater des Nero. Ein Liebling des ganzen Hofes, war er zugleich der Günstling des Volkes, da letzteres ihn als Sohn des hochverehrten Drusus schätzte, von dem man, wenn er zur Regierung gekommen wäre, die Wiederherstellung des republikanischen Roms erwartet hätte. Germanicus starb

schon in seinem 32. Lebensjahre, im J. 19 nach Kristus. Die Züge dieses Brudersohnes des Tiberius gibt eine der bessern Büsten im kapitolinischen Museo wieder. Der Kopf hat im Ganzen eine grosse edle Form, nur dass die Ausführung der einzelnen Theile etwas Eckiges, Steifes, Kraftloses verräth. Nase und Brust sind modern. — Auf einem schönen Cameo in der Pariser Samml. findet sich die Schmeicheldarstellung des Germanicus und der Agrippina, wie sie als Triptolemos und Demeter Thesmoforos durch die Länder fahren. S. die Abb. im Art. *Agrippina*. — Auf einer Silberschaale aus Aquileja im Wiener Antikenkabinet sieht man das treffliche Relief, wo sich Germanicus anschickt an einem Altare dem Zeus und der Demeter, der Proserpina und Hekate (die sich im obern Felde befinden) zu opfern, um dann als neuer Triptolemos den Drachenwagen zu besteigen. — Ferner kommt Germanicus auf der *Gemma Augustea* sowie auf der *Gemma Tiberiana* vor. Auf der ersten hat er *honores triumphales*, auf letzter geht er unter Tibers Auspicien (im J. 17) nach dem Orient. Vergl. den Art. *Gemma*. — Am Fusse des Kapitols errichtete Tiberius dem geliebten Germanicus einen Triumfbogen, wo vielleicht die vom jüngern Kleomenes gearbeitete Statue stand, welche jetzt in Paris aufbewahrt wird und nach gewöhnlicher Annahme den Germanicus mit den Attributen der Tapferkeit und der Beredsamkeit darstellt.

Germanische Alterthümer. S. die Artikel: *Gräberfunde* und *Sammlungen*.

Germanische Baukunst, die Kunst des Spitzbogenstyls (Gothik), welche vom 13. bis 16. Jahrh. vornehmlich in Frankreich, England und Deutschland geblüht hat. Dieser in Deutschland zu höchster Schönheit ausgebildete Baustyl, der Wunderstyl der mittelalterlichen Kathedralen, hat bereits im Art. „Altdeutsche Kunst“ nähere Besprechung gefunden und wird noch weiter im Art. „Kirchenbaukunst“ besprochen werden, daher wir uns hier lediglich auf allgemeine Bemerkungen und auf chronologische Aufzählung der wichtigsten Denkmale beschränken, welche glänzendes Zeugniss von diesem Style in den verschiedensten Ländern Europens geben.

Frankreich.

Die ältesten Gebäude germanischen Styles, in welchen uns die erste Entwicklung desselben entgegentritt, trifft man in Isle de France, in der Champagne und in Burgund, sowie in den Nachbardistrikten der angrenzenden Landestheile. In den dortigen zahlreichen Monumenten dieser Art stellt sich der Gegensatz des Spitzbogenstyls gegen den romanischen Styl um so entschiedner und schärfer heraus, je schlichter und anspruchloser diese Bauten auftreten. Die Eigenthümlichkeit der französischen Gothik, wie sie besonders in den nordöstlichen Gegenden erscheint, besteht vornehmlich darin, dass an ihren Denkmalen die Grundtypen des Styles in einer gewissen Einseitigkeit und Rohheit hervortreten, dass sie noch nicht harmonisch ineinander geschmolzen sind, und dass Reichthum und Mannichfaltigkeit wesentlich nur durch eine nicht selten überladende Dekoration hervorgebracht werden. Dies Gepräge herrscht auch da, wo durch eine grössere Leichtigkeit in den Verhältnissen eine gewisse höhere Wirkung der Formen erstrebt wird, und selbst in den spätern Zeiten, wo sich anderweitige Einflüsse zeigen, bleibt ein mehr oder minder willkürliches Ausschmücken der Massen ersichtlich.

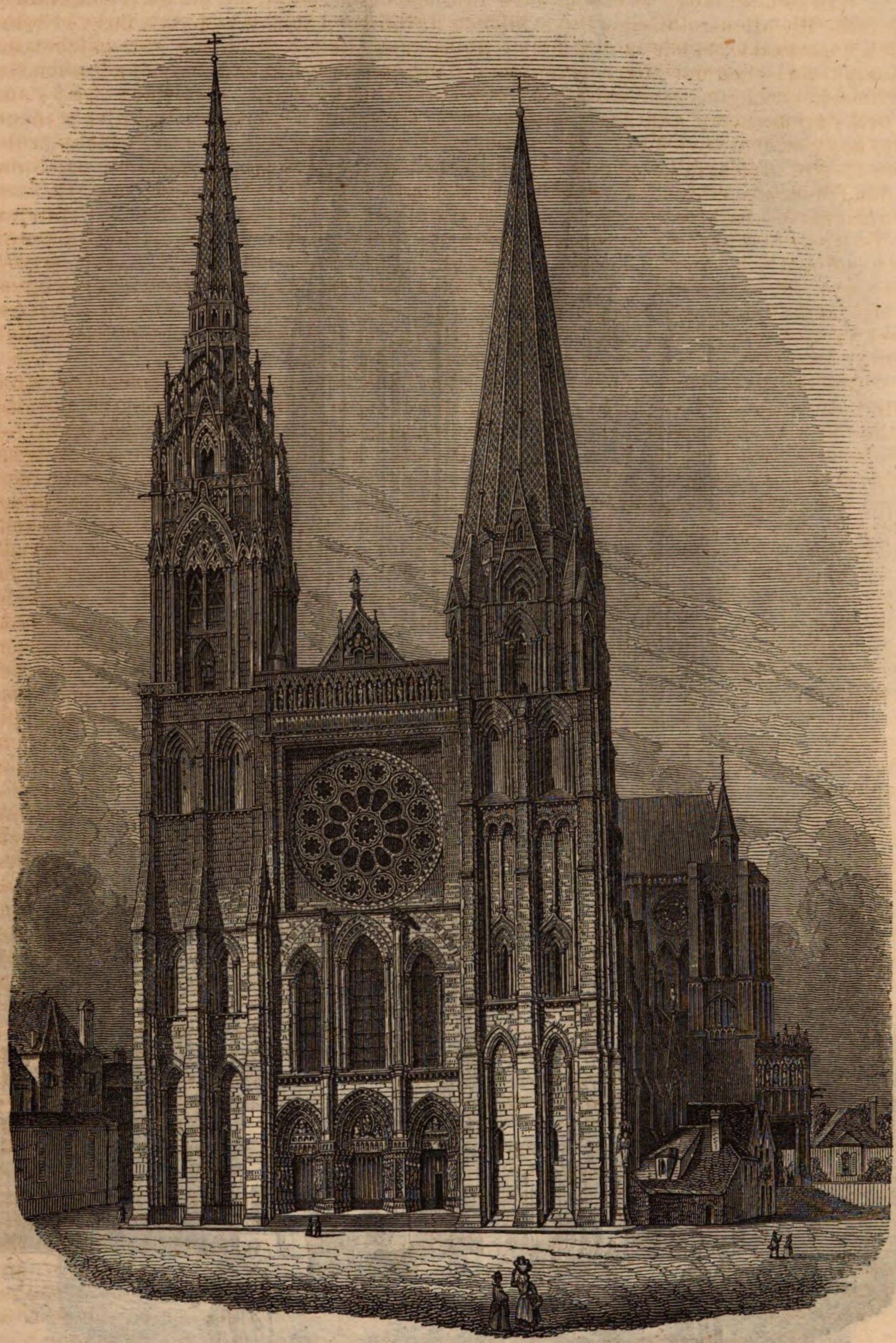
In Frankreich verschwindet zuerst die byzantinische Grundform des Pfeilers (im Innern der Kirche, zwischen den Schiffen) und es erscheint statt derselben die aufstrebende lebendigere Grundform der Säule. In schwerer und fast uranfänglicher Weise, als kurze gedrückte Säule ohne Gliederung, sehen wir diese Form in den ältesten gothischen Kirchen Frankreichs, z. B. in Notredame zu Paris; später wird die Säule höher und es lehnen sich Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte an dieselbe an, in einer Weise jedoch, dass jene — an sich auch noch rohe — Grundform hier karakteristisch vorherrschend bleibt. Dies ist ein sehr eigenthümliches Element der französischen Gothik; es erscheint dort unstreitig früher als die verwandten Motive in Deutschland. Sehr auffallend bleibt es freilich, dass jene Säulenform in Frankreich ohne alle Vorbereitung, ohne dass eine Ahnung von Uebergangsmotiven sichtbar würde, an die Stelle des byzantinischen (in späterer Zeit reichgegliederten) Pfeilers tritt. Die Vermuthung oder vielmehr der folgerichtige Schluss liegt sehr nah, dass dieser plötzliche Wechsel durch äusserliche Umstände, durch fremden Einfluss veranlasst sei. Blicken wir umher, ein architektonisches System aufzufinden, welches dieser französischen Neuerung als Grundlage gedient haben dürfte, so sehen wir ein solches ziemlich deutlich in den sicilisch-normannischen Bauten des 12. Jahrh. vor uns. Dort sind es Basiliken, der Hauptform nach altkristlich und zunächst nur in kleinen Einzelheiten durch neugriechischen und maurischen Einfluss modificirt. Ganz

eigenthümlich aber ist ihnen, — wol auch durch maurischen Einfluss hervorgebracht, — der Spitzbogen über den Säulen, dem sich dann auch spitzbogige Fenster und Pforten anschliessen. Auf welchem Wege dies eigenthümliche Element der Architektur (Säule und Spitzbogen) nach Frankreich hinübergetragen sein dürfte, um dort in Vereinigung mit den nationalen Principien ein neues Bausystem zu erzeugen, bleibt freilich noch mit genügender Bestimmtheit nachzuweisen. Vielleicht aber hat Frankreich dies Element gar nicht einmal aus erster Hand aus Sicilien; vielleicht ist es zuerst nach den Niederlanden hinübergetragen, wo dasselbe das ganze spätre Mittelalter hindurch mit ungleich grösserer Einseitigkeit und ganz ohne Verbindung mit den Principien des Gewölbbaues erscheint. — Die Grundform der Säule macht sich auch in den französischen Kathedralen der Folgezeit in auffälliger Weise bemerklich. Die an die Säule angelehnten Halbsäulchen treten mit ihr in keinen organischen Zusammenhang; selbst zwischen den Gewölbgurten und der Säule und ihren Halbsäulchen erscheint der Zusammenhang (die Entwicklung der einen Form aus der andern) schwer, sogar den Bögen fehlt es an einer vollendet bewegten Bildung des Profiles. Alles dies bleibt, wie leicht und kühn auch die übrigen baulichen Verhältnisse in späterer Zeit werden, in der Architektur des nordöstlichen Frankreichs stereotyp; eine weitere innere Entwickelung findet hier nicht statt. Nur einige wenige Gebäude, wie z. B. St. Ouen zu Rouen, sind davon auszunehmen; aber die neuen, weichen Gliederformationen, die bei diesen erscheinen, sind nicht aus einer stetigen Fortbildung des nationalen Elementes hervorgegangen, vielmehr, wie es scheint, durch fremden Einfluss (möglicher Weise durch den Einfluss unserer spätgothischen Bauten) hervorgebracht. — Wie anders aber gestaltet sich das Verhältniss in Deutschland! Mögen wir auch die Grundform der Säule für das Innere der gothischen Kirchen aus Frankreich erhalten haben, schon in ihrer ersten Anwendung (wie z. B. in der Elisabethkirche zu Marburg) tritt sie uns in einer mehr organischen Verbindung mit den an sie gelehnten Halbsäulchen entgegen; von der so lebenvollen, so klar bewegten, so völlig harmonischen Durchbildung aber, in welcher dies Princip wenige Jahre später im Kölner Dome, in der Katharinenkirche von Oppenheim und in vielen andern Gebäuden erscheint, findet sich in Frankreich keine Spur. — Was die Bildung der gothischen Fasade anbetrifft, so ist diese ohne Zweifel Frankreich zunächst ganz eigenthümlich; auch hat sie sich dort im weiteren Verlauf zu einer besondern und grossartigen Pracht gestaltet. Deutschland wird auch dies Motiv von Frankreich erhalten haben; aber eben so sehr, wie das Princip des Inneren, hat es auch dies künstlerische Element zu einer ganz neuen, ungleich mehr organischen und ungleich bedeutsameren Erscheinung umgestaltet. Indem es die lästigen Arkadenreihen der französischen Fasade abwarf, schaffte es der freien Entwickelung, der selbständigen Gliederung der Strebepfeiler Raum und gelangte es dahin, jene Wirkung eines stetigen Emporsteigens bis in die äusserste Spitze zu erreichen, welche der Triumf der gothischen Thurmarchitektur ist. — Noch ist ein Wort von einer der zierlichern Eigenthümlichkeiten des gothischen Kathedralstyles zu sagen, von jenen Kapellenreihen, welche bei der Mehrzahl der französisch-gothischen Dome den Chor umgeben. Der Kapellenkranz um den Chor ist in Frankreich vorzugsweise zu Hause und scheint auch dort am Frühesten vorzukommen; in der Normandie (Caen etc.) mag er sich zuerst und am Konsequentesten ausgebildet haben. Jedoch muss bemerkt werden, dass dazu auch in Deutschland ein Vorbild sich findet in den kleinen Nischen des Chors oder des Chorumganges vieler spätbyzantinischer Kirchengebäude, und dass die Kapellenreihen ganz ausgebildet auch bei uns schon an einem gothischen Gebäude frühster Zeit (am Chore des Magdeburger Domes aus den ersten Jahren des 13. Jahrh.) erscheinen. Nicht minder sind dieselben an einzelnen Bauten des vollendet gothischen Kirchenstyls, z. B. am Kölnerdome, angewandt. Dass sie im Allgemeinen bei uns seltner vorkommen als in Frankreich, möchte man nicht als einen sonderlich drückenden Mangel betrachten. Im Gegentheil will es scheinen, als ob die reiche Vollendung, welche der Grundriss des gothischen Gebäudes durch sie erhält, mehr nur auf dem Papiere als in den ausgeführten Bauwerken sichtbar werde; für den Gesammteindruck des Innern wenigstens haben sie nur untergeordnete Bedeutung. — Fassen wir nach alledem das Resultat kurz zusammen, so würde man sagen müssen, dass Frankreich allerdings in der Entwicklung der Gothik ein sehr wichtiges Mittelglied ausmacht, dass es ohne Zweifel Einfluss auf Deutschland ausgeübt hat, dass dieser Einfluss aber keineswegs ein ausschliesslicher (nur ein mittelbarer, bedingter) gewesen ist und dass im Gegentheil die Blüte der Gothik Deutschland angehört. Auch wenn wir nach England, der dritten unter den drei Grossmächten der germanischen Baukunst, hinüberblicken, bleibt das Resultat ungeschwächt. (S. Franz Kug-

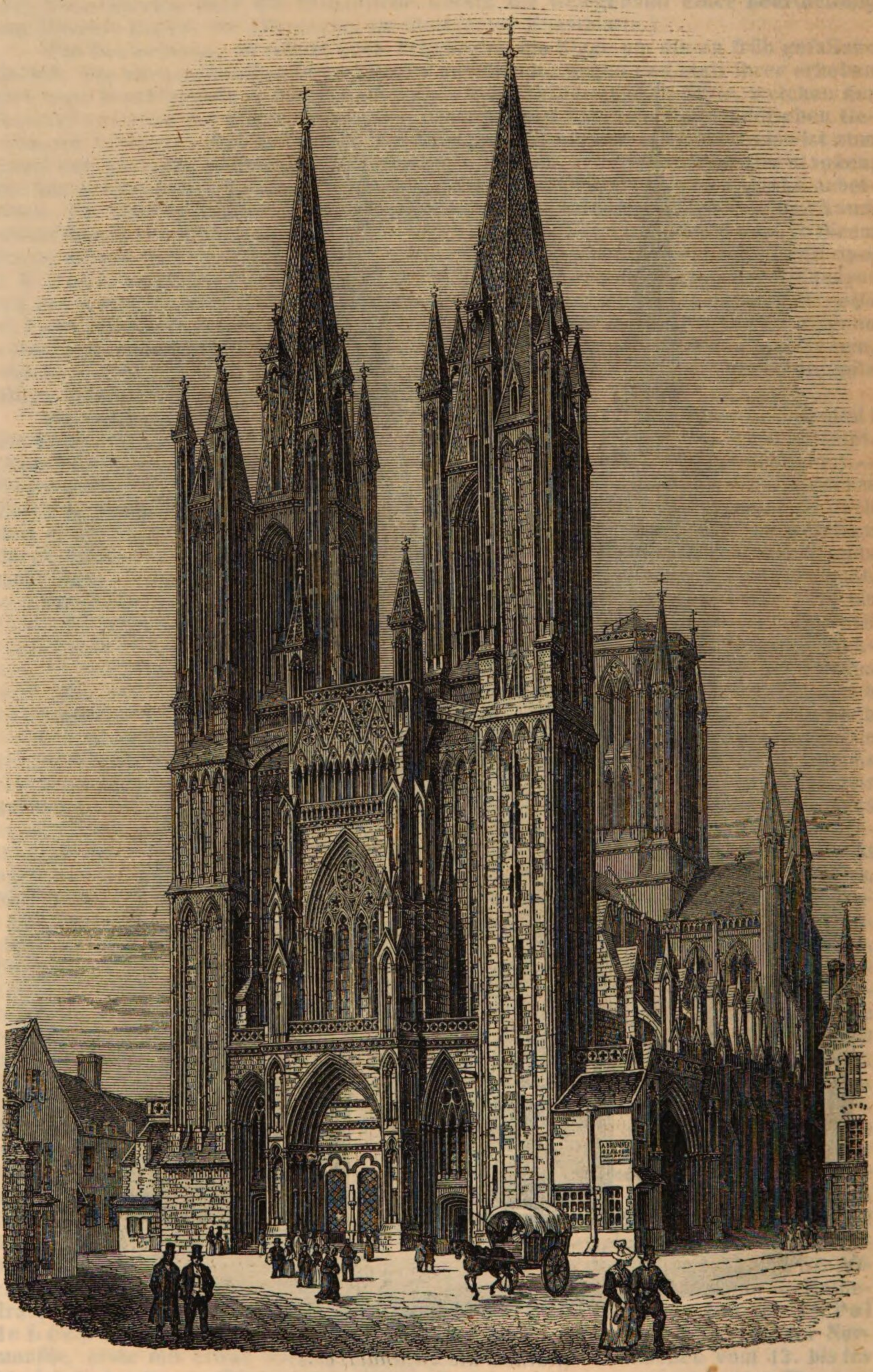
lers Bemerkungen über die französiche Gothik bei Gelegenheit einer Beurtheilung von Michiels Etudes sur Allemagne, im Stuttgarter Kunstblatte.)

Wie Deutschland, so erhebt auch Frankreich die Klage um die zu früh gefallene Gothik. Die alten gothischen Dome blieben unvollendet liegen und statt ihrer erhoben sich neue Prachtpaläste in einem halb gothischen, halb italischen Style, welchen der Konflikt zwischen der ältern heimischen Bauweise und dem neuen ausländischen Geschmack erzeugte. Das auffallend schnelle Unterliegen der alten Bauweise ist zum Theil der geringen Achtung zuzuschreiben, worin die heimischen Künstler standen, die den gewöhnlichen Handwerkern beigesellt waren und wie diese im Taglohn arbeiteten. Die Gleichgültigkeit ging soweit, dass die geschriebene Geschichte uns kaum einige Namen von alten französischen Werkmeistern aufbewahrt hat, die doch in ihrem Fache ebenso tüchtig waren wie die gleichzeitigen italischen Baumeister. Denn dass z. B. Robert von Luzarches und Robert von Coucy, die Meister der Kathedralen von Amiens und Rheims, in einem Range stehen mit *Buschetto* und *Arnolfo di Lapo*, den Architekten der Dome von Pisa und Florenz, wird Niemand zu leugnen vermögen. Zum Glück reden die Steine und verkünden laut Thatsachen und Namen, welche von den spätern Schriftstellern aus unseliger Gleichgültigkeit gegen die gute ältere heimische Kunst verschwiegen werden.

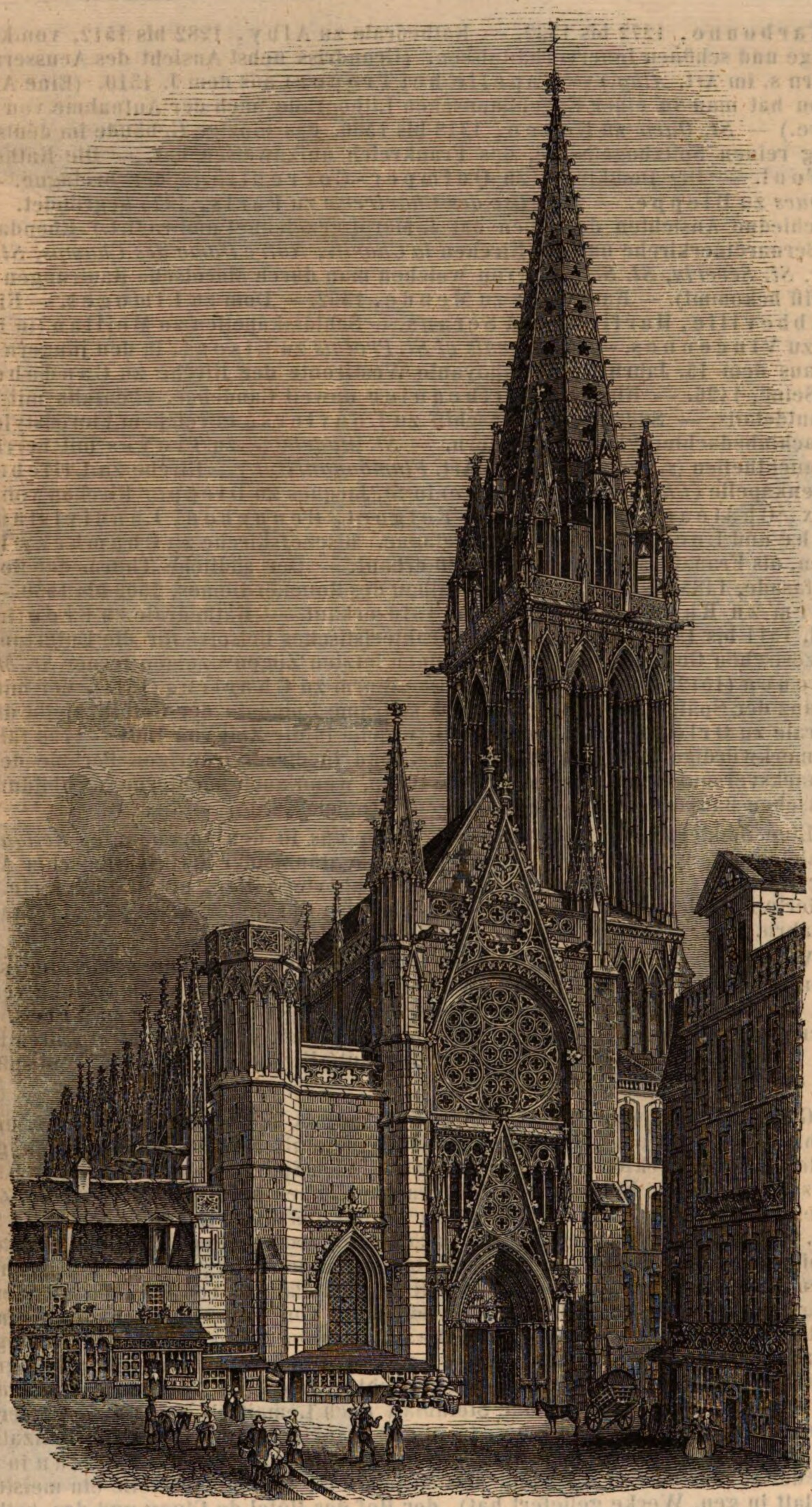
Die namhaftesten und bemerkenswerthesten Denkmale französischer Gothik sind: die Kathedrale zu Chartres, muthmaaslich 1145 im Schiff begonnen, 1260 geweiht. (Eine Stirnansicht derselben gibt der beifolgende Holzstich von Aloys Brunner.) — *Notre Dame* zu Paris, 1163 bis 1350. Dieselbe ist mit Ausnahme der aus späterer Zeit stammenden obern Thurmgeschosse und der äussern Anbauten harmonisch nach dem ersten Plane durchgeführt. Die Kathedrale von St. Denis bei Paris, an welchem durch schlechte Restauratoren geschändeten Baue man freilich jetzt wenig Freude mehr hat. — Die Dome zu Laon und Vienne, der Pariser Notredame verwandt. — Stiftskirche zu Mortain in der Normandie. — Kathedrale zu Rheims, 1211 bis 1250. Sie zeigt die konsequenteste Durchbildung des frühgothischen Styles und weist eine Fasade auf, die in Betreff ihrer Verhältnisse, ihrer Anordnung und ihres Schmukkes, vielleicht als die edelste des französischen Kathedralstyles bezeichnet werden darf. Die mit Dünnsäulen umgebnen Rundpfeiler dieses Domes lassen zwischen sich kaum dreimal soviel Weite als ihre Dicke beträgt. Diese Bemerkung macht man auch bei den ähnlichen Rundpfeilern der Kathedralen von Chartres und Amiens. — Die zierliche frühgothische *Notre Dame* in Chalons, welche nächst St. Rémy in Rheims eins der edelsten Beispiele der frühern Behandlung des Kapellenkranzes um den Chor darbietet. (Besprechung und Abbildung dieser Kirche findet man im zweiten, 1845 erschienenen Bande der *Annales archéologiques par Didron ainé.*) — Grandiose Kathedrale zu Bourges, fünfschiffiges Gebäude mit brillanter Fasade. (Frontansicht nach Allom gestochen von J. H. le Keux in *the drawing-room scrap-book* von Mrs. Norton.) — Der Dom zu Séez in der Normandie. — Die edle Kathedrale zu Coutances in der Manche, die neuerdings Wiederherstellung erfahren hat. (Eine Ansicht gibt der Brunnersche Holzstich auf S. 420.) — Dom zu Rouen, 1212—1280. Der Chor in so streng durchgebildetem Style wie die Notredame zu Paris. — Kathedrale von Auxerre, 1213 bis 1550 erbaut und dennoch nicht vollendet. (S. das Abbild zum Art. *Auxerre.*) — Die Notredame von Amiens, 1220 bis 1288, von leichten und grossartig schönen Verhältnissen im Innern, mit reicher Fasade, die sich jedoch mit der Rheimser Domfasade nicht messen kann. (Ansicht und Grundriss im Art. *Amiens.*) — Schifflose Kathedrale *Saint-Pierre* zu Beauvais, 13. bis 16. Jahrh. Ihr Chor von sehr schlanken Verhältnissen, ihr Querschiff aus dem Beginne des 16. Jahrh. sehr nüchtern. — *St. Nicaise* zu Rheims, 1229 bis 1297. Von dieser Kirche ist nur die imposante Fasade vorhanden, da der übrige Baukörper im J. 1800 der Zerstörung verfiel. — *St. Jean* zu Soissons, 1229, mit einer Fasade von reicher und im Einzelnen zierlicher Ausbildung. — Die *Sainte Chapelle* zu Paris aus dem J. 1242. — Die Dome zu Genève (Genf) und Lausanne, erster ein strengeres und befangeneres, letzter ein sehr schönes harmonisches Beispiel des französischen Typus der Frühgothik. — Kathedrale zu Bordeaux aus dem Jahre 1252 und *St. Michel* daselbst, welche Kirchen unter britischer Herrschaft erbaut wurden. — Kathedrale zu Tours. — *St. Etienne* zu Paris. — Die Dome von Dole und von St. Pol de Léon in der Bretagne. — Die Kathedralen zu Bayeux und Caén in der Normandie, erste mit etwas älterem Schiff, letzte in ihren Bautheilen vom 13. bis ins 16. Jahrh. reichend. (Eine Ansicht dieser Kirche und ihres ausgezeichneten Thurmes bietet der Brunnersche Holzstich auf S. 421.) — Thurm der Kirche in La Charité an der Loire. — Domkirchen zu Andelys, Lisieux und Louviers in der Normandie. — *Notre Dame* zu Dijon, 1252 bis 1334. (Ansicht im Art. Dijon.) — Dom



(Kathedrale zu Chartres.)



(Kathedrale zu Coutances.)



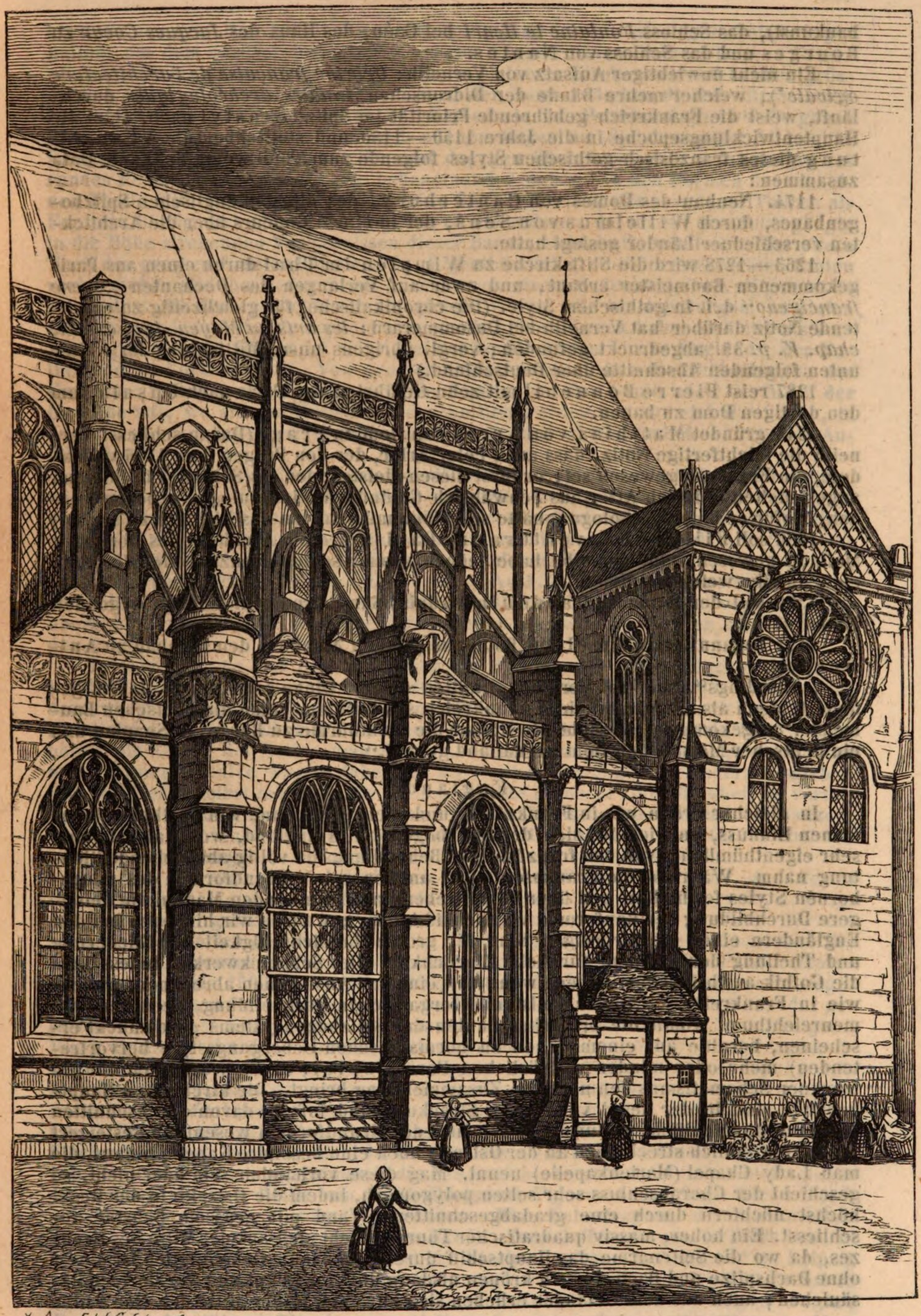
(Kathedrale zu Caën in der Normandie.)

zu Narbonne, 1272 bis 1332. — Kathedrale zu Alby, 1282 bis 1512, von kühner Anlage und schönen Innerverhältnissen. (Grundriss nebst Ansicht des Acussern und Innern s. im Art. *Alby*.) — Kapelle bei Treport aus dem J. 1310. (Eine Ansicht davon hat man in einer Engelmannschen Lithografie nach der Aufnahme von Villeneuve.) — *St. Ouen* zu Rouen, 1318 bis 1500, das einzige Gebäude im deutschen, völlig reinen Spitzbogenstyle, das Frankreich aufzuweisen hat. — Die Kathedrale zu Toul. — Die Domkirche zu Quimper-Correntin in der Bretagne. — *St. Jacques* zu Dieppe. — *L'Eglise des Chartreux* zu Paris, 1325 gegründet. (Zwei verschiedne Ansichten derselben hat J. Marot gezeichnet und radirt.) Ebendaselbst die Bernardinerkirche und die Kirchen *la Charité, Notre Dame des Champs, St. Sauveur, St. Séverin, St. Sulpice* (von welchen man durch Marotsche Radirungen einen Begriff bekommt). — Kathedrale zu Mende, 1362. — Dom zu Limoges. — Kirchen zu Abbeville, Harfleur und Sérans. — Schlosskapellen zu Meillan (in Berry) und zu Vincennes. — *St. Gervais et St. Protais* zu Gisors, in den jüngern Theilen aus dem 15. Jahrh. — Flamboyante Westfronte der Kirche zu Caudebec an der Seine, 1426. — Kirche zu Vilbequier unweit Caudebec, ebenfalls mit Flamboyantdetails. — Südliches Seitenschiff zu Louviers, in reichem Floredstyle, mit baldachinbedachten Flammenfenstern. — *St. Madeleine* zu Troyes mit herrlichen Schmucktheilen (s. Inneransicht im Art. *Flamboyantstyl.*) — Kirche zu Lillebonne. Marienkapelle (*Chapelle de la Vièrge*) in St. Jacques zu Dieppe. Kirchen von Carhaix, Châteauneuf du Faon, Folgoet, Hennebon, Landivisian, La Roche und Loc-Ronan in der Bretagne. Bischofskirche zu Chambery in Savoyen, als Franziskanerkirche um 1430 erbaut. — Der südliche Thurm der Rouener Domfasade, 1485 bis 1507. — Der Portalbau des Rouener Domes, 1509 bis 1530. — Der Thurm zu Rhodez, zierlich bunt 1510 erbaut. — Kathedrale zu Brou in Burgund, 1511 bis 1531, ein besonders karakteristisches Beispiel für die Entartung der französischen Gothik. Den Styl „in seinen letzten Zügen" zeigen ferner *St. Maclou* zu Rouen (1512) und der nördliche Domthurm zu Chartres (1514), der mit aller Brillanz der Spätgothik flunkert. — Als seltsame Epigonin der Gothik bleibt die Kathedrale zu Orleans erwähnenswerth, welche in die Zeit von 1601—1790 fällt und das merkwürdige Zeugniss ablegt, dass man in dieser traurigen Periode der Geschmacksversunkenheit doch noch eine treue, wenn auch nüchterne Nachbildung der gothischen Baumuster zu bewerkstelligen vermochte.

Eine Sonderart von Gebäuden zeigt sich uns in den sogenannten *Reliquiaires* (Beinhäusern), welche nur in Frankreich zu so glänzender architektonischer Ausbildung gekommen sind. Sie stellen sich meist als vierseitige, mit Stabwerk etc. reich verzierte Kapellen dar. Man nennt beispielsweise das Beinhaus zu Plestin aus dem 15. Jahrh.

Von gothischen Kreuzgängen ist vorzüglich bemerkenswerth der schöne neben der Kathedrale zu Bayonne an der spanischen Grenze. Beachtung verdient auch der Kreuzgang des Klosters neben der Kirche *St. Trophime* zu Arles. Zwei Seiten dieses Ganges sind noch im Rundbogenstyl aufgeführt; die zwei Seiten hingegen, welche sich zum Theil an die 1152 erbaute Kirche anschliessen, sind spitzfenstrig und tragen hohe Kreuzgewölbe.

Glänzende Beispiele französischer Profangothik bieten sich aus dem 14. und 15. Jahrh. Avignon rühmt sich seiner schönen gothischen Stadtmauern von gelben Quadern, mit viereckten Zinnen und vielen blinden Spitzbogenthüren, und weist noch den spitzgewölbten Eingang der frühern päpstlichen Burg auf, der schöne Zinnen und einfachen Altan hat. St. Quentin besitzt aus dem 14. Jahrh. noch sein Stadthaus. Aus dems. Jahrh. sind auch noch Schlösser wolerhalten, z. B. das reichausgeschmückte Schloss Josselin in der Bretagne. (Eine schön gezeichnete Ansicht desselben gibt die Lithografie von Vauzelle.) Vom Palaste von Gaillon finden sich wenigstens noch Reste. (S. die Steinzeichnung von Vauzelle nach der Aufnahme durch Leger in dem vortrefflichen Werke: *L'ancienne France*.) Aus dem Anfange des 15. Jahrh. datirt das Stadthaus zu Douay, wovon Jacottet eine schön lithografirte Ansicht gegeben hat. Ferner gehören gedachtem Jahrh. an: der erzbischöfliche Hof zu Evreux (s. das sehr schöne Steinblatt nach Lemaitre's Zeichnung in der *anc. France*), das Haus Bailli zu Luxeil in der Franche Comté (schön von Douzats gez. und lithogr. in dems. Werke), das reich ausgeschmückte Schloss Meillan in Berry (eins der schönsten Privatgebäude des Mittelalters, wonach Vauzelle ein meisterhaftes Blatt in gen. Werke geliefert hat), der Hof des Hôtel de Cluny und das gothische Haus in der Rue des Bourdonnaies zu Paris, der Justizpalast und das Hôtel de Bourgtherould zu Rouen (zwei der prächtigsten Beispiele spätgermanischer Palast-



X. A. v. FLEGEL. fec.

(Seitenansicht der Kirche Saint-Etienne zu Beauvais.)

baukunst), das Schloss *Fontaine le Henri* bei Caén, das Haus des *Jacques Coeur* zu Bourges und das Schloss von Nantes.

Ein nicht unwichtiger Aufsatz von Verneilh: *Origine française de l'architecture ogivale**), welcher mehre Bände der Didronschen *Annales archéologiques* durchläuft, weist die Frankreich gebührende Priorität im Spitzbogenstyl nach, setzt die Hauptentwicklungsepoche in die Jahre 1150—1180 und stellt über die Verbreitung dieses französisch-gothischen Styles folgende zum Theil wenig bekannte Data zusammen:

1174. Neubau des Domes von Canterbury, des ältesten englischen Spitzbogenbaues, durch Willelmus von Sens, der in einem Concurs über die Architekten verschiedner Länder gesiegt hatte.

1263—1278 wird die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal durch einen aus Paris gekommenen Baumeister erbaut, und zwar auf Verlangen des Dechanten „*opere francigeno*“ d. i. in gothischem Style. (Die chronikalische, für gleichzeitig zu erachtende Notiz darüber hat Verneilh bei Dusommerard: *les arts au Moyen Age, archit. chap. V. p.* 35. abgedruckt gefunden; vergl. übrigens unsre Mittheilung im weiter unten folgenden Abschnitte über Deutschland.)

1287 reist Pierre Bonneuil mit zehn Gefährten von Paris nach Upsala, um den dortigen Dom zu bauen.

1343 gründet Matthias von Arras den Dom zu Prag. (Daran schliesst Verneilh die leichtfertige Notiz, dass auch Peter Arler, der den Prager Dom 1386 vollendete, ein Franzose gewesen sei; er lässt diesen Meister, der ein Sohn des in Bologna angesiedelten Heinrich Arler aus Schwäbisch-Gmünd war, in Boulogne geboren werden, wofür er Bologne (Bologna) hätte schreiben müssen, um das Richtige zu sagen.)

1386 soll Filipp Bonaventura aus Paris der erste Architekt des Domes zu Mailand gewesen sein, derselbe habe jedoch sammt seinen französischen Gehilfen einer Intrike weichen müssen. (!)

1390 soll der Franzose Hardouin (Arduin) San Petronio in Bologna begonnen haben. (?)

1422 begann Jean Amel aus Boulogne (Johann Amelius) den Dombau zu Antwerpen.

„Allerdings“, schreibt Verneilh, „hätten sich die Dinge schon im 14. Jahrh. geändert, denn als die Bürgerkriege Frankreich schwächten, seien die deutschen Baumeister aufgekommen, da habe ein Kölner die Domthürme zu Burgos in Spanien und ein deutscher Meister den Dom zu Mailand gebaut.“

England.

In gleicher Frühe wie in Frankreich, und nicht ganz ohne von dorther gekommenen Einfluss, entwickelte sich der Spitzbogenstyl in England, wo er alsbald eine sehr eigenthümliche, von der französischen Behandlungsart völlig abweichende Richtung nahm. Während die Franzosen meist an den rohen Grundformen des neugebornen Styles festhielten und über dem Streben nach prunkenden Massen die fleissigere Durchbildung der Bauformen vernachlässigten, gewahren wir hingegen bei den Engländern einen merkwürdigen Sinn für grosse Mannichfaltigkeit der Gliederung und Theilung der Formen, für hohe Zierlichkeit alles Schmuckwerks. Indess kam die Gothik auf britischem Boden, wenn wir einzelne Ausnahmen abrechnen, gleichwie in Frankreich zu keiner vollständig organischen Durchbildung, denn der Formenreichthum, womit die britischen Bauten des Spitzbogensystems geschmückt erscheinen, beruhte auf einem (schon im normannischen Uebergangsstyle hervortretenden) mehr oder minder willkürlichen Formenspiel, in das wesentlich nur ein trockner Schematismus den nöthigen Zusammenhang bringt. Die kirchlichen Hauptgebäude sind in der Regel von langer Streckung und infolge davon durchschnitten von zwei Querschiffen, wodurch der Wechsel der Grundformen wesentlich gesteigert wird. Gewöhnlich streckt sich an der Ostseite noch eine besondre Kapelle hinaus, die man Lady Chapel (Marienkapelle) nennt. Mag diese vorhanden sein oder nicht, so geschieht der Chorabschluss sehr selten polygonisch, indem die Ostseite in der Regel höchst nüchtern durch eine gradabgeschnittene Wand mit grossem Fenster abschliesst. Ein hoher, massiv quadratischer Thurm erhebt sich aus der Mitte des Kreuzes, da wo die Seitenarme das Hauptschiff durchschneiden. Gemeiniglich ist dieser ohne Dachspitze und flach, jedoch krönen alsdann die vier Eckpfeiler verzierte Spitzsäulchen; auch aus dem Geländer erheben sich zuweilen in der Mitte der vier Seiten

---

*) In der Debatte über das technische Wort *ogive* wird dessen erste Bedeutung „Strebepfeiler, *contrefort*“ dargethan.

kleinere der Art. Das Portal oder der Haupteingang ist sehr niedrig und einfach gehalten, um dem darüber befindlichen grossen Fenster freien Platz zu lassen. Dieses nimmt meist die ganze Breite der Giebelseite kleinerer Kirchen ein und bei den grössern, welche zwei Seitenthürmchen haben, den Raum zwischen diesen. Ausnahmen finden indessen statt, so z. B. an der Kathedrale von Peterborough, wo die ganze Fasade eine hohe Vorhalle von drei offenen Bogen im Spitzbogenstyl bildet. In Deutschland oder Frankreich trifft man dagegen über dem Portal meist ein grosses rundes Fenster oder kleinere, die nebeneinander stehen. In den Formen der einzelnen Theile fällt in England der gedrückte Spitzbogen auf, der sowohl an Thüren als Fenstern häufig vorkommt; unangenehm ist diese Form, da sie mit den durchgängig in die Höhe strebenden Verhältnissen dieser Bauart nicht in Harmonie ist. Der obere Theil der grossen Fenster hat meist das Eigenthümliche, dass die senkrechten Linien vorherrschen und ihm dadurch das Ansehen von einem Geflechte geben. Eigen ist es auch, dass die Zinnen nicht nur auf gleiche Weise, wie bei den Burgen, an vielen Kirchen, sondern selbst da vorkommen, wo sie keinen Zweck haben und nur als Verzierungen dienen. Dieses ist selbst bei der berühmtesten Kirche Englands, der Kathedrale zu York der Fall. Von grosser Schönheit sind öfter die Eintheilungen der Gewölbe: fächerförmig breiten sich die Rippen von der Säule nach der Mitte der Gewölbe aus, wo sie von Kreisen durchschnitten werden und so bei den schönen, in der Mitte herabhängenden Verzierungen einen ganz eigenthümlichen, reichen Anblick gewähren.

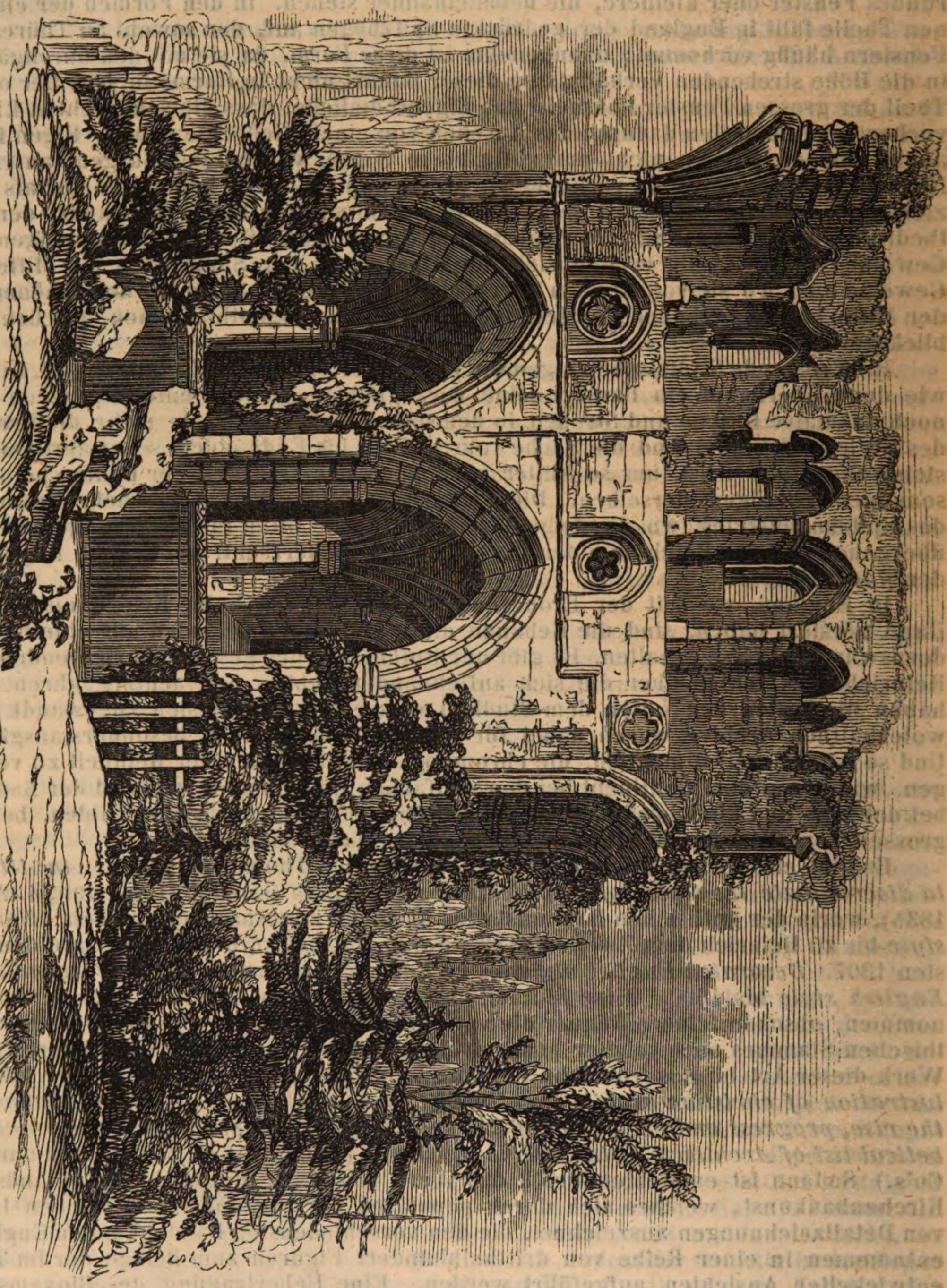
Eine reizende Stylfrische zeigen die Werke der englischen Gothik des 13. Jahrh., wie denn überhaupt ein Baustyl seine vorzüglichste Anmuth entfaltet, wenn man noch das naive Ringen und Streben in demselben wahrnimmt. Je mehr die Freiheit des Styles schwindet und die Sache vom Anfang bis Ende einem schon fertigen Systeme unterthan wird, um so kälter wird auch der Eindruck der Bauten bei allen sonstigen Vorzügen derselben. Die spätere Ausbildung oder vielmehr Ausartung des Spitzbogenstyles, wo die bogenförmigen Glieder öfter in geschwungene Linien übergehen und der Reichthum der Verzierungen vorherrscht, nennen die Engländer den *flowred style*.

In England, wo seit der Eroberung der Normannen keine Kriege mit fremder Hand zerstört haben, sind die Gebäude aller gothischen Perioden auf eine bewundernswürdige Weise erhalten. Es gibt nur Ruinen aus der gewaltsam richtenden Zeit Heinrichs des Achten über die sich auflehnenden Aebte. Seit achtzig Jahren etwa haben die Besten der Nation dem Studium dieser Monumente sich zugewandt. Die wolerhaltnen Archive waren dabei für die Zeitbestimmungen besonders ausgiebig. Und so ist es daselbst möglich, die chronologische Reihe in einer Reinheit zu verfolgen, wie es auf dem Continent bei den vielfachen Hemmungen während der Bauzeit, bei der her- und hinüberwirkenden Werkthätigkeit nicht ansässiger Gilden, bei den grossen Verwüstungen der letzten Jahrhunderte nicht möglich ist.

Es gibt ein vortreffliches Buch vom Architekten Thomas Rickman: *An Attempt to discriminate the styles of Architecture in England* (London, Longman, 4. Ausg. 1835), worin der gothischen Baukunst vier Perioden zugesprochen werden: *Norman style* bis zu Heinrich dem Zweiten 1189. *Early English style* bis zu Eduard dem Ersten 1307. *Decorated English style* bis zu Eduard dem Dritten 1377. *Perpendicular English style* bis 1600. Diese Eintheilung ist in England ziemlich allgemein angenommen, obschon feinere Kenner die von Rickman beschriebenen Hauptäste des gothischen Stammes noch reicher auszuzweigen verstehen möchten. Ein andres gutes Werk dieser Art ist das von John Britton: *A chronological history and graphic illustration of christian architecture in England, embracing a critical inquiry into the rise, progress and perfection of this species of Architecture etc. with an alphabetical list of Architects of the middle Ages etc.* (London 1827, 4. bei Longman und Co's.) Sodann ist empfehlenswerth das Werk von M. H. Bloxam über Englands alte Kirchenbaukunst, welches sich durch populären Vortrag und einen reichen Inhalt von Detailzeichnungen auszeichnet, die den verschiedensten Baudenkmalen Englands entnommen in einer Reihe von dritthalbhundert Figuren zum Belege der im Texte entwickelten Ansichten aufgeführt werden. Eine Uebertragung des Bloxamschen Werks nach dessen siebenter Auflage hat Dr. Emrich Hensslmann in Pesth besorgt und unter dem Titel: „die mittelalterliche Kirchenbaukunst in England" zu Leipzig 1847 erscheinen lassen (in 8., mit schätzbarem Vorwort und Anmerkungen, nebst 56 Tafeln mit 215 Figuren). Ein vortreffliches Denkmälerwerk sind August Pugin's *Exemples of gothic architecture, consisting of a series of plans, elevations, sections and details, selected from some of the most admired edifices in England, illustr. by E. J. Wilson.* Von dems. Pugin erschienen *Gothic ornaments selected from various*

buildings in England and France. Ein englisches Kunstwörterbuch über die Gothik, worin die altenglischen Ausdrucksweisen durchgehends auf Quellen nachgewiesen werden, hat man unter dem Titel: *A Glossary of terms used in Gothic Arch.* (Oxford 1840, third Ed.)

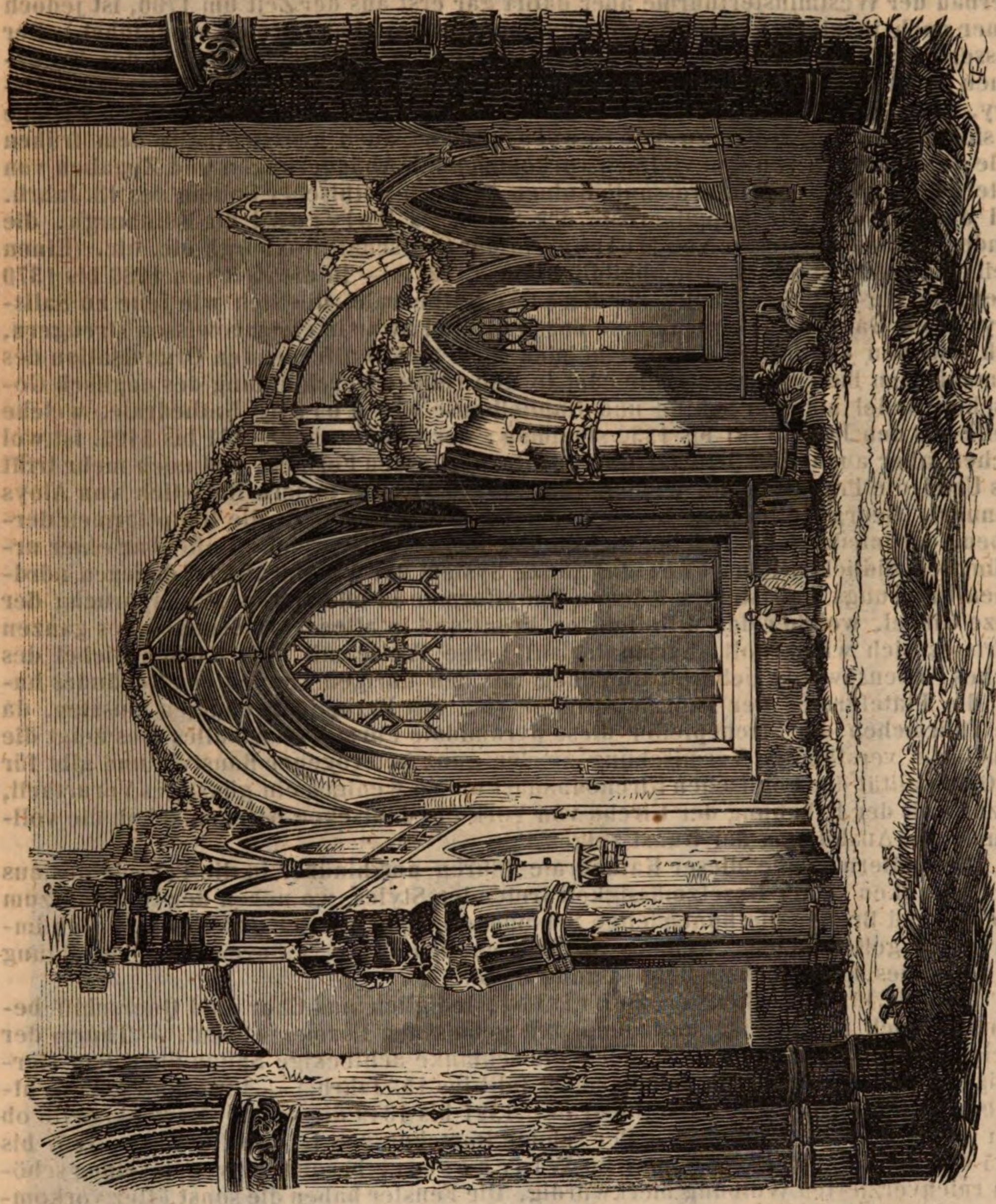
Als die wichtigsten Denkmale englischer Gothik werden bezeichnet: die Kathedrale zu Canterbury (östliche Hälfte, der noch romanische Formen mit den germanischen vermischt zeigende Chor etc. aus den Jahren 1174—1185, die westlichen



(*Inchruye-Abbey.*)

Theile seit 1376, s. die südwestliche Ansicht im Art. *Canterbury*); die Londner Templerkirche (1185—1240, Rundbau nach Art der Heiligengrabkirchen mit angefügtem rechtwinkligen Langhause von drei gleich hohen Schiffen, jener noch übergangsstylig, dieses hingegen in seiner ganzen Behandlungsweise ein sehr bezeichnendes Beispiel für die Eigenthümlichkeiten der englischen Frühgothik); die 1213 bis 1239 durch Bischof Joceline errichtete Westfronte der Kathedrale zu Wells, bedeutend durch die harmonische Anordnung ihres Schmuckwerks, mit Blindarkaden und

dreiblattgeschlossenen Nischen, in welchen letztern baldachinbeschützte Statuen und Reliefs von ausgezeichneter Arbeit stehen; die Kathedrale von Salisbury, vom Bischof Poore gegründet und unter dessen Nachfolgern zwischen 1220 und 1260 erbaut, berühmt als das erste grosse Kirchengebäude, das uns von der selbständigen Entwicklung des englischen Styles ein vollständiges Bild gewährt. Eigen ist der Chor dieser Hauptkirche gestaltet, indem er im Plane treppenförmig erscheint. Aus der Mitte der Kirche erhebt sich ein 410 Fuss hoher Thurm mit sehr zugespitztem Helme, der ganz massiv in Stein errichtet, ohne alle Durchbrechung und nur mit drei verzierten Gurten geschmückt ist. Die ganze Kirche ist von einer gewissen Einfachheit,



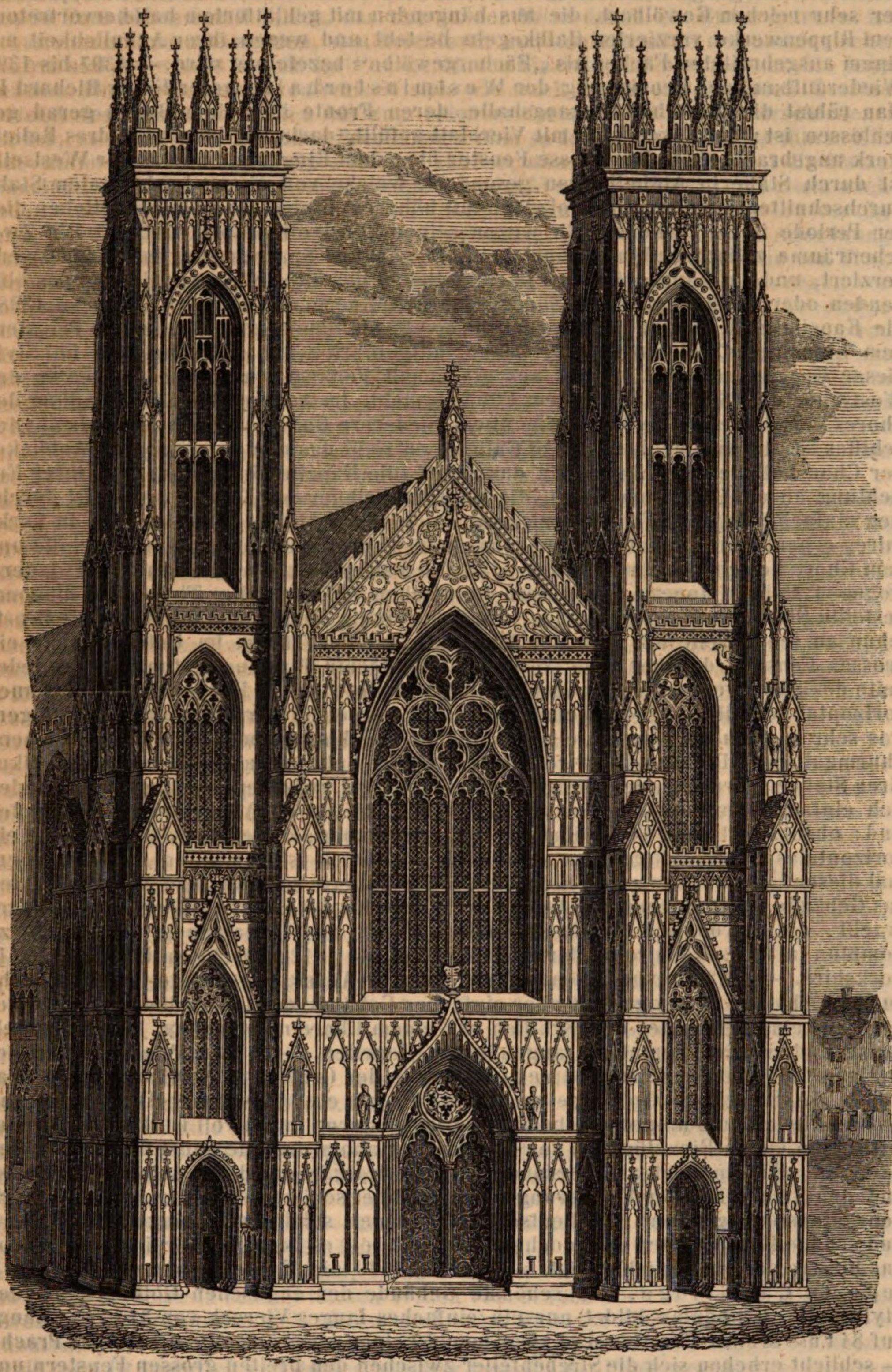
(*Melrose.*)

die grosse Massen zulässt und dem Auge wohlthätiger ist als Ueberladung von noch so vortrefflich ausgeführten Verzierungen. Die Fenster bestehen aus je drei schlanken, architektonisch verbundenen spitzbogigen Oeffnungen, deren mittlere die zu den Seiten etwas überragt, wie es ähnlich auch am Langhause der obgenannten Templerkirche zu London bemerkt wird. Die drei Schiffe gewähren einen sehr reichen Anblick. (*John Britton: history and antiquities of the cathedral church of Salisbury.* London 1816. 4. mit 31 Kupfern und 3 Holzschnitten.) Dem Style dieser Kath. sind verwandt Schiff, Querschiff und Thürme der Lichtfielder Kathedrale, in welcher indess die Pfeilerformation bereits durchgebildeter ist. (Der elegante Chor aus dem 14. Jahrh.) Ferner Querschiff der Yorker Kath. (der Südflügel vom J. 1227,

der Nordflügel aus den Jahren 1250—60); Chor der Elyer Kathedrale; die östlichen Theile des Domes zu Winchester; die Domfasade zu Peterborough; der Domthurm zu Chichester (vollendet 1244); das Kapitelhaus der Oxforder Kathedrale und die Wellser Bischofspalasthalle, welche letztre namentlich von ausserordentlicher Schönheit und Frische des Styles ist. In der Anordnung des Grundrisses nähert sich dem französischen System die im J. 1245 begonnene Westminsterabtei zu London, die seitens der Bildung des Einzelnen aber die englische Behandlung nicht verleugnet. (Die östlich angebaute Begräbnisskapelle Heinrichs des Siebenten ist ein Werk überschwänglichster Schmuckarchitektur der Spätgothik; der Oberbau der Westminsterthürme aber datirt gar erst aus der Zeit um 1700, ist jedoch immer noch in einer gewissen Nachahmung germanischer Formen ausgeführt.) Der grössere Theil der Lincolner Kathedrale zeigt im Mittelschiffe und in den Kreuzarmen noch ungetheilte lanzettförmige Fenster, ähnlich den Domfenstern zu Salisbury, während der Chor auffallend die imposanteren Formen der folgenden Epoche an sich trägt. Die Kath. zu Worcester gehört auch grösstentheils dem frühen Style an, abgesehn von den vielfach vorkommenden Abänderungen und Zugaben von späterem Datum. — Als interessante Ruinen englisch-gothischer Bauten des 13. Jahrh. sind anzuführen: die Kapellenreste des Schlosses Holyrood zu Edinburgh, die wunderschönen Abteireste von Melrose in der Grafschaft Roxburgh etc. etc. (Einen Theil der letztern geben wir abbildlich auf S. 427.) — In die Zeit von 1280 bis 1370 fallen die wesentlichen Theile der Exeter Kathedrale, die sich wie jene zu Salisbury als ein Ganzes aus einem Gusse darstellt, und zwar in einer gewissen strengern, doch von den englischen Grundprincipien sich nicht entfernenden Organisation des germanischen Bausystems. — Die edelste und reinste Durchbildung des englisch Gothischen findet man im Schiffe und Kapitelhause der Yorker Kathedrale, welche Theile aus den Jahre 1291 bis 1330 stammen; der Chor, erbaut 1361 bis 1405, ist wol reicher, aber auch willkürlicher und nüchterner in den Formen, und noch mehr trifft dies Urtel die Prachtfasade, welche von 1402 datirt (s. unsern Holzstich von Aloys Brunner). Georg Moller sagt bei Betrachtung dieser Kirche: „die Hauptformen derselben, der niedrige Dachgiebel und die flachen Thürme, gehören offenbar einer ursprünglich südlichen Bauart an; das ganze System der Verzierung ist dagegen nördlichen Ursprungs und steht mit jenen Hauptformen in offenbarem Widerspruch; der spitze Giebel, welcher das Mittelfenster krönt und in allen Verzierungen des ganzen Aufrisses sich wiederholt, harmonirt auf keine Weise mit dem flachen Giebel des Daches; ebensowenig Uebereinstimmung mit den übrigen Theilen des Gebäudes haben die Plateformen der Thürme, welche sich mit Pyramiden endigen mussten, da alle Thürmchen der Strebepfeiler diese pyramidale Form haben; alles dies zeigt die nicht sehr verständige Vermischung zweier ganz heterogener Baustyle und gibt für die Originalität der englischen Kirchenbauart um so weniger ein günstiges Vorurtheil, da zur Zeit der Erbauung der Kirche von York die deutschen Kirchen schon die vollkommenste Ausbildung der Kunst zeigen.“

Die spätern Theile dieser Kathedrale führen uns hinüber in die Periode des aus den Schranken seiner Gesetzmässigkeit tretenden Styles, wo neben der Neigung zum Flachen und Breiten die buntspielige Schmückerei der Fenster und Gewölbe sich immer mehr geltendmacht, welches Streben endlich in der glänzendsten Ausbildung des Gewölbes seine höchste Befriedigung findet.

1306 bis 1332. Kathedrale zu Bristol, lediglich aus Chor und Querschiff bestehend, noch in ziemlich einfachen und gemessnen Formen erbaut. — Thurm der Marienkirche zu Oxford, der noch die schlanke achteckige Spitze über dem viereckigen Unterbau hat. (Die Kirche selbst fällt ins 15. Jahrh.) — 1322 bis 1328. Achteckbau immitten der Elyer Kathedrale. 1321 bis 1349 die schöne Marienkapelle ob dem Chore derselben Kirche. — Der schöne Domchor von Lichtfield. — 1367 bis 1405 der Dreischiffbau des Domes zu Winchester, besonders wegen seiner schönen reichverzierten Wölbung merkwürdig. Die Fenster haben die sonst öfter vorkommende Eigenheit, dass der Spitzbogen nicht mit ihm parallel laufenden Gliedern eingefasst ist, sondern dass die obere Einfassung eine durch ganz gerade, aneinander laufende Linien die Spitze eines stumpfen Winkels bildet, wodurch die Hauptform etwas Gedrücktes erhält. (Laut Kugler ist das Domschiff zu Winchester nicht eigentlich neugebaut worden, sondern durch eine merkwürdige Umwandlung vorhandner Bautheile romanischen Styles entstanden.) — 1373 bis 1395 der Thurm der Michaelskirche zu Coventry. Dies ausgezeichnete Monument verdankt man der Freigebigkeit zweier Brüder, Adam und William Botnor, welche in jedem Baujahre hundert Pfund dafür ausgaben. Der hohe Gipfel des Thurmes stammt indess aus späterer Zeit und wurde nicht vor 1432 begonnen. — 1376 ff. die in den Formen noch ziemlich



(*Kathedrale zu York.*)

einfach und gemessen erscheinenden Westtheile des Domes zu Canterbury. — 1381 der Kreuzgang der Kath. zu Gloucester. Dieser bietet ein frühes Beispiel von der sehr reichen Gewölbart, die aus hängenden mit geblättertem halbhervortretendem Rippenwerke verzierten Halbkegeln besteht und wegen ihrer Aehnlichkeit mit einem ausgebreiteten Fächer als „Fächergewölbe“ bezeichnet wird. — 1397 bis 1399 Wiederaufbau oder Erneuerung der Westminsterhalle unter König Richard II. Man rühmt die gewölbte Eingangshalle, deren Fronte über dem Bogen gerad geschlossen ist; die Ecken sind mit Vierblatt gefüllt, darin Schilde und andres Reliefwerk angebracht sind. Das grosse Fenster über dem Eingange und das der Westseite ist durch Stäbe in Abtheilungen gesondert, welche von einem horizontalen Stabe durchschnitten werden. Das Holzdach mit höherem Giebel als die gewöhnlichen dieser Periode ist bemerkenswerth wegen seiner kunstvollen Construktion. Die Zwischenräume zwischen den Spannriegeln, Biegen und Sparren sind mit Schnitzwerk verziert, und im Ganzen ist dies Dach vielleicht das älteste aus der Epoche des blühenden oder nach englischem Sonderausdruck „perpendikulären“ Styles. — 1398: die Kapelle zu Knowle in Warwickshire, ein einfacher, ganz von einem Privaten, dem Lincolner Canonicus Walter Cooke, aufgeführter Bau, der durchaus im Style dieser Epoche gehalten ist und aus einem mit Feldern verzierten Thurme an der Westseite, drei Schiffen und einem Chore besteht. Im Aeussern ist die Trennung des Chores vom Mittelschiffe durch eine etwas niederere Gallerie des Chores, als die des Schiffes ist, hervorgehoben. Diese Gallerie entzieht das niedere Dach dem Anblicke. Der Chor hat dieselbe Länge wie das Schiff (die Kapelle ging gleich nach ihrer Errichtung an ein Collegium über), die Maurerarbeit an der Kapelle selbst ist durchweg einfach und ohne Felderverzierung. — 1405: die Skirlawkapelle in Yorkshire, erbaut vom Bischof Skirlaw, aus einem Thurme im Westen, einem Schiffe und dem Chore bestehend. Im Aeussern sind die beiden letztern Theile nicht gesondert, wogegen sich im Innern ein Schirm dazwischen befindet. Der Thurm hat diagonal gestellte Streben mit Schlussvialen, ähnliche Vialen steigen aus der Mitte der Brustlehne an jeder Seite auf; an der Westseite hat der Thurm im Untergestocke ein grosses Fenster, darüber eine Nische mit Baldachin für eine Statue, und an jeder Seite des Stockwerks für das Glockenhaus befindet sich ein Doppelfenster, das auch horizontal getheilt ist; jeder Fenstergiebel hat perpendikuläre Stabdurchbrechungen, was sehr gewöhnlich ist; von eigenthümlicher Zeichnung aber ist die durchbrochene Thurmgallerie. Die Kapelle wird durch einfache Spitzbogenfenster mit perpendikulärer Stabverzierung in den Giebeln beleuchtet, und zwischen den Fenstern befinden sich einfache Streben von drei Stockwerken, die durch Abdachungen verbunden sind; oben steigt eine Viale über die Gallerie empor; diese ist einfach und hat ein horizontales Ueberschlaggesims unter sich; das Dach ist von unten nicht zu sehen, und dieser Umstand sowie die Horizontale der Gallerie schaden dem Eindrucke, den das Gebäude sonst machen würde. An der Nordseite des Chors ist die Sakristei angebracht, die gewöhnlich an dieser Stelle und nur als Ausnahme in der Kirche zu Compton in Warwickshire an der Südseite steht. — 1412: Kirche zu Catterick in Yorkshire. — 1422 die von Thomas West, Lord de Warr, gegründete Collegiatkirche zu Manchester, ein grosses aber einfaches Gebäude des blühenden Styles, bestehend aus einem Thurme, drei Schiffen und einem Chore mit Umgang, einem Kapitelhause und mehren dem Chor angehängten Kapellen. — 1435: Wiederaufbau der jetzigen Collegiatkirche zu Fotheringhay in der Grafschaft Northampton. — Kapelle des Merton-College zu Oxford, von einfach schöner Architektur, mit grossem Reichthum an grossen bemalten Glasfenstern. Prachtvoll ist das Nordfenster mit seinen vielen Einzelfiguren von Heiligen; es nimmt fast die ganze Breite der Vorhalle ein. Für England aber besonders merkwürdig ist das durch seine Verhältnisse und den Reichthum der Verzierung ausgezeichnet schöne Ostfenster, das „Katharinenradfenster“ genannt. In Deutschland kommen solcherweis eingetheiite reiche und schöne Fenster öfter vor, doch in England soll es deren nur drei geben, wovon das hiesige das vorzüglichere ist. — 1441 bis 1530 die Kapelle des Kings-College zu Cambridge, das schönste Gebäude der englischen Gothik blühenden Styles. Der Grundplan bildet nur ein einfaches langes Viereck von 316 Fuss Länge auf 84 Fuss Breite. Das Aeussere zwar macht keinen Anspruch auf vorzügliche Pracht, — schlicht erheben sich die Strebepfeiler zwischen den breiten grossen Fenstern und endigen sich in eine verzierte Spitze; an den vier Ecken stehen Thürmchen, gleichfalls mit verzierter und zwar kuppelartiger Spitze gekrönt; über der niedern Thüre des Einganges nimmt den grössten Theil der Fasade ein grosses Fenster ein; desgleichen ist auch auf der Hinterseite ein schönes grosses Fenster. Doch grade diese sparsam, aber am rechten Orte geschmückte Einfachheit des Gebäudes und die ge-

diegne Ausführung in einem schönen gelblichen Sandsteine erfreuen und befriedigen schon beim Anblicke des Aeussern; tritt man aber in das Innere, welches ein einziges, 80 Fuss hohes Schiff bildet, das nur in der Mitte durch ein Gitter getrennt ist, so kann man nicht satt werden, den Reichthum und die Schönheit des harmonischen Ganzen und jeder aufs Sorgfältigste ausgeführten Einzelheit zu bewundern. Ein jeder einzelne Theil wächst und entwickelt sich wie nach einem inwohnenden Gesetze. Verfolgt das Auge vom Boden bis zum reichverzierten Gewölbe die verschiedenen Glieder, so zeigt sich bei aller Pracht doch eine so folgerichtig durchgeführte Einheit, ein so ausgezeichneter Sinn für das Schöne, dass in dieser Hinsicht die bis zur Ueberladung reichverzierte Heinrichskapelle in der Westminsterabtei beiweitem nachstehen muss. Besonders ist die sehr flach im Spitzbogen gewölbte Decke von vorzüglicher Schönheit in der fächerförmigen Eintheilung. Auch erfreut die Anordnung, dass im Chore die säulenförmigen Pilaster sich erst in einer gewissen Höhe von Tragsteinen aus erheben, um nicht, hinter den Chorstühlen verborgen, so zu sagen verloren zu gehen. Der Plan dieser herrlichen Kirche wird dem Baumeister *Cloos* zugeschrieben, dem unter Heinrich VI. die Oberleitung aller königlichen Bauten anvertraut war. Unter Heinrich VII. ward die Kapelle vollendet und Heinrich VIII. schmückte sie reichlich besonders durch die schönen Glasfenster aus. (Im Testamente Heinrichs VI. vom J. 1447 finden wir specielle Anordnungen für die Kings-College-Chapell zu Cambridge, und nicht weniger denn fünf aufbewahrte Verträge, der frühste vom J. 1513, der jüngste vom J. 1527, enthalten Contrakte über die Ausführung verschiedener Theile dieses berühmten Baues.) — Nach 1446: die Crosby-Halle zu London mit kunstreich ausgebildetem Sprengwerk, dessen Balken und Füllungen in den Formen der glänzenden Schmuckgothik behandelt sind. — 1450: Herrichtung der Beauchampkapelle und der Marienkirche in Warwick. Die Streben der Kapelle haben einen ungewöhnlichen Vorsprung aus der Hauptmauer und sind zu dem Zwecke so construirt, um den Seitendruck der Gewölbe aushalten zu können, doch wird ihr schwerfälliges Ansehn durch zahlreiche Felderverzierung leichter gemacht. (Streben mit Felderschmuck findet man z. B. auch an der St. Neotskirche in Huntingdonshire, am New-College zu Oxford, an den Ecken der Westseite von St. Laurentius zu Evesham etc.) — 1473: Magdalene-College zu Oxford. Es hat besonders in seinem geräumigen Hofe noch ganz sein alterthümliches Ansehn. Einen eigenthümlichen Reiz erhält dieser durch die ringsum auf Strebepfeilern stehenden, ehedem bemalten Figuren sinnbildlicher Art. Ausserdem ist in diesem College bemerkenswerth die schöne Kapelle mit ihrem Thurme. — 1482. Vollendungsjahr der Halle des Elthamer Palastes bei London, von welcher dasselbe gilt, was oben bei der Londner Crosby-Halle bemerkt worden. — Georgenkapelle in Windsor-Castle, eins der ausgezeichnetsten Gebäude des reichen Schmuckstyles, schon unter Eduard III. gegründet, doch späterhin, besonders unter Heinrich VIII., sehr erweitert und verschönert. — 1500 bis 1515, Bauzeit der Thurmspitze der Kirche zu Louth in Lincolnshire. Diese in den Baurechnungen *broach* (Bratspiess) genannte Spitze wurde geraume Zeit nach dem ursprünglichen Bau aufgesetzt; sie hat an den Kanten aufsteigende Blumen und kostete in Allem 305 *L.* 7 *s.* 4 *d.* — Aus dem J. 1500 datiren auch die Pläne des Bischofs King zum Wiederaufbau der Abteikirche zu Bath. Nach Kings Tode ward der Bau von den Prioren Bird und Hollowaye fortgesetzt; doch war die Kirche, als das Kloster im J. 1539 übergeben wurde, noch nicht beendigt. Sie zeigt einen augenscheinlichen Rückschritt der Baukunst; ihre Details sinken auf den Nullpunkt der Güte, die Ausführung ist grob, die Fensterdurchbrechungen sind abscheulich, viele Giebel haben nicht einmal das Blattwerk, und das Ganze mit seinen breitgesperrten Verhältnissen gähnt uns an wie die versteinerte Langweiligkeit. Am Ostende jedes Seitenschiffes ist eine Vorhalle, welche seltene Anordnung sich an der Congresburykirche in Sommersetshire und an der Kirche zu Hillesden wiederholt. — Das direkteste Gegentheil eines solchen Nüchternheitsbaues ist die prachtvolle Heinrichskapelle an der Westminsterabtei zu London, ein Gruftkapellenbau, wozu Heinrich VII. im J. 1502 den Grund legte und wofür derselbe in seinem letzten Willen vom J. 1509 noch mehre die Beendigung betreffende Anordnungen gab. Diese erst unter Heinrich VIII. fertig gewordne Begräbnisskapelle ist berühmt als das reichste und üppigste Beispiel englischer Prunkgothik; sie ist innerlich und äusserlich ganz bedeckt mit Felderverzierung, Nischen, Statuen, heraldischen Devisen und andern Schmückereien. — Um 1507 fällt der Bau der St. Neotskirche in Huntingdonshire, eine schmucke Gemeindekirche, welche aus einem felder- und pfeilerverzierten Thurme, drei Schiffen, einem Chore und zwei an die Seitenschiffe sich anschliessenden Kantoreikapellen besteht. — Eins der vollkommensten Beispiele aus der Spätzeit der kirchlichen Gothik Englands bietet

im Kleinen die Kirche zu Whiston in Northamptonshire, erbaut von der Familie Catesby. Sie hat einen Thurm, um welchen Vierblatt und andres Ornament läuft und der in Vialen an den Ecken ausgeht; das Mittelschiff wird von den Seitenschiffen durch Bögen in rechtwincklige Abtheilungen geschieden, in den Ecken befindet sich Blattwerkverzierung; im hohen Kreuze sind keine Fenster und die Fenster der Seitenschiffe und des Chores haben stumpfe aus vier Mittelpunkten beschriebene Bögen. Das Holzdach ist ein gutes Beispiel aus dieser Zeit. — Endlich muss als ein Kleinod der brillanten Spätgothik die Halle des Christ-Church-College zu Oxford vom J. 1529 in Erwähnung kommen. Diese elegante, vom Kardinal Wolsey errichtete Halle hat zierliches Sprengwerk und vor sich ein Treppenhaus, in dessen Mitte die reichgeschmückte Wölbung durch eine einzige Säule unterstützt wird, die sich in ihren Rippen schirmartig darüber verbreitet und durch andre durchkreuzende Linien und Ornamente der Gothik einen überaus reichen und schönen Anblick gewährt.

Die Reformation setzte der Lust am Kirchenbau für einige Zeit Grenzen, und die Einführung der aus den klassischen Ordnungen gebildeten sogen. Renaissanceformen, die man mit gothischen Formen und Details untermengte, führten zu jenem Verfalle, der die spätere Zeit des 16. Jahrh. karakterisirt.

Die Burgen des Mittelalters in England, sowie auch die alten Häuser sind denen in Deutschland sehr ähnlich; nur die mehr gruppenweis zusammengestellten Fenster, sowie auch die Erker in der Mitte der Gebäude mit vielen nebeneinander stehenden Fenstern haben öfter etwas Eigenthümliches. Auch fallen die Wohnhäuser, mit Ausnahme einiger Schlösser, durch ihre Kleinheit und Einförmigkeit auf. Aber die Engländer haben die mittelalterliche Bauart bei ihren Häusern nie ganz aufgegeben und seit einem Jahrhundert durch Erbauung grosser Schlösser und vieler Landsitze in diesem Style, denselben mit neuer Liebe gepflegt. Die grossartigste Gelegenheit für Wiederaufnahme der gothischen Palastarchitektur ergab sich beim Neubau der Parlamentshäuser zu London. Dieser bewundernswürdig von Mr. Barry durchgeführte Riesenbau trägt das Gepräge derjenigen Gattung des Germanischen, die in England am Volksthümlichsten geworden ist; er zeigt den Tudorstyl in seiner reichsten Ausbildung und Blüte, jenen den gedrücktesten Schweifbogen aufweisenden Prachtstyl, der sich um Mitte des 15. Jahrh. auf englischem Boden entwickelt und in den ersten Decennien des 16. Jahrh. unter Heinrich VII. und VIII. seinen üppigsten Glanz entfaltet hat. Man that hier wohl, diesen mit den geschichtlichen Erinnrungen des Landes verwachsenen Styl zu wählen, der unleugbar viel Eigenthümliches und Schönes hat und sich besonders noch dadurch empfiehlt, dass er der bildwerklichen Ausschmückung bedeutenden Spielraum lässt und herrliche Flächen darbietet. Ein andrer erfreulicher Grossbau ähnlichen Styles sind die von R. S. Pope angegebenen New-Law-Courts zu Bristol, deren reiche und geschmackvolle Architektur den Londner Parlamentshäusern wol nichts nachgibt. — Auch die edlere kirchliche Gothik ist in England neu zu Ehren gekommen, besonders durch die Bemühungen Pugin's. Es wird hier nur an Bauten erinnert wie die katholischen Kirchen zu Manchester und Lambeth, die jüngst geweihte Katholika zu London, die neue Kathedrale von St. John in Newfoundland, im *early English* nach den Zeichnungen des Mr. George S. Scott errichtet etc. etc.

Deutschland.

Die deutschen Lande empfingen den Spitzbogenstyl in einem gewissen Grade der Ausbildung aus Frankreich. Er trat in Deutschland plötzlich und unvermittelt neben die Werke des romanischen Styles, erweckte in seiner jungfräulichen Frische ein neues Leben und Schaffen und umgestaltete sich rasch zu einem deutschen Architekturstyle. Es war um Mitte des 13. Jahrh., als das Spitzbogensystem in Deutschland allgemein zu werden begann.

Man vereinigt sich immer mehr in der Ueberzeugung, dass die Bauwerke des sogen. Uebergangsstyles, weit entfernt eine allmälige, etwa gar schon im 10. und 11. Jahrh. anhebende Hinüberleitung zu der spätern Gothik zu bilden, vielmehr zu einer so späten Zeit entstanden sein müssen, wo theils im Auslande, theils aber auch im Inlande bereits vollständige Beispiele des gothischen Styles vorhanden waren, von welchen man, zumal da wo das Bauwesen noch ganz in den Händen der meist conservativen Geistlichkeit beruhte, dies oder jenes Einzelne entlehnte, um dadurch dem erstorbenen Romanismus wieder Leben zu geben. Diese Periode, wo das Romanische in Deutschland sich mit gothischen Elementen neu zu beleben wusste, wo zum Theil schon aber auch völlig strenggermanische Gebäude von Denen, die einem entschiednen Fortschritte huldigten, aufgeführt wurden, dürfte in manchen, besonders den nördlichen Gegenden wol das ganze 13. Jahrh. umfassen. Desshalb scheint es

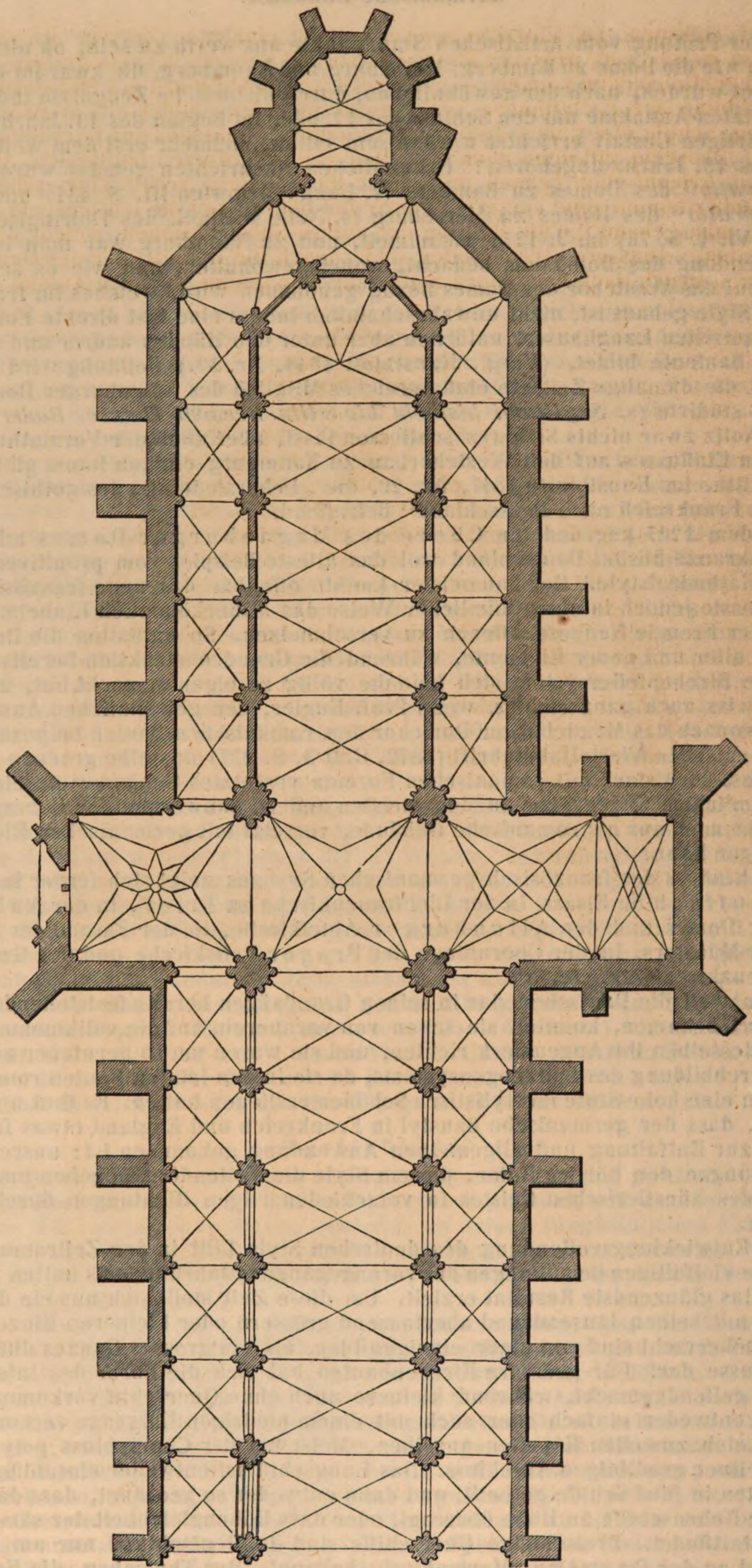
immer der Prüfung vom artistischen Standpunkte aus werth zu sein, ob nicht solche Gebäude wie die Dome zu Bamberg, Merseburg und Naumburg, die zwar im 11. Jahrh. gegründet wurden, nach der gewöhnlichen, durch historische Zeugnisse indess nicht unterstützten Annahme um den Schluss des 12. oder im Beginn des 13. Jahrh. in ihrer gegenwärtigen Gestalt errichtet worden sein sollen, vielmehr erst dem weitern Verlaufe des 13. Jahrh. angehören? Urkundlichen Nachrichten gemäss wurde für die „*restauratio*“ des Domes zu Bamberg (s. Lang: Regesten III. S. 437) und für die „*reaedificatio*“ des Domes zu Merseburg (s. Neue Mittheil. des Thüringisch-Sächs. Vereins VI. 4. S. 76) im J. 1274 gesammelt, und zu Naumburg war man im J. 1249 auf Vollendung des Dombaues bedacht, wobei gewöhnlich, und wie es scheint mit Recht, auf das Westchor des Domes Bezug genommen wird, welches im frühgermanischen Style gebaut ist, nicht unwahrscheinlich indess eine fast direkte Fortsetzung des romanischen Langhauses, natürlich aber unter den Händen andrer und vielleicht fremder Bauleute bildet. (Vergl. Kunstblatt 1844, Nr. 52.) Beiläufig wird bemerkt, dass um die damalige Zeit ein einflussreiches Mitglied des Naumburger Domkapitels in Paris studirte (s. *Sagittarii historia bipartita Eccardi II. rec. Buder.* S. 77), welche Notiz zwar nichts Sicheres schliessen lässt, aber doch der Vermuthung französischen Einflusses auf den Westchorbau zu Naumburg einigen Raum gibt. Vergl. Otte's Mitth. im Kunstblatte 1847, Nr. 29, die „Uebersiedelung des gothischen Baustyls aus Frankreich nach Deutschland“ betreffend.

An dem 1207 gegründeten Chore des Magdeburger Domes mit seinem Kapellenkranze besitzt Deutschland wol das älteste Beispiel vom primitiven französischen Kathedralstyle. Der Baumeister kannte offenbar das neue französische System, wusste jedoch in eigenthümlicher Weise das altherkömmlich Einheimische mit dem in der Fremde Neugeschaffenen zu verschmelzen. So enthalten die Details ein Gemisch alter und neuer Elemente, während die Grundconstruktion bereits das germanische Strebepfeilersystem sich beinahe völlig zu eigen gemacht hat, und daher ist es gewiss auch ganz richtig, wenn Prof. Kugler, der gewöhnlichen Ansicht entgegen, wonach das Magdeburger Domchor den romanischen Bauten beigezählt wird, in der deutschen Vierteljahrschrift (1842. Heft 3. S. 277) dasselbe gradezu als „ein gothisches, doch stark mit romanischen Formen versetztes Gebäude“ bezeichnet, in eigenthümlichem Gegensatze zu den meisten andern Bauwerken der Uebergangsperiode, die man nur als romanische Gebäude, versetzt mit germanischen Elementen, klassificiren kann.

Der Einfluss des französisch-germanischen Systems zeigt sich ferner in der Kirche zu Ruffach im Elsass, in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Anlage des Kölner Domes und der Altenberger Abteikirche, in der Fasade des Strassburger Münsters, in der Choranlage der Prager Veitskirche und der Gmünder Heiligkreuzkirche etc. etc.

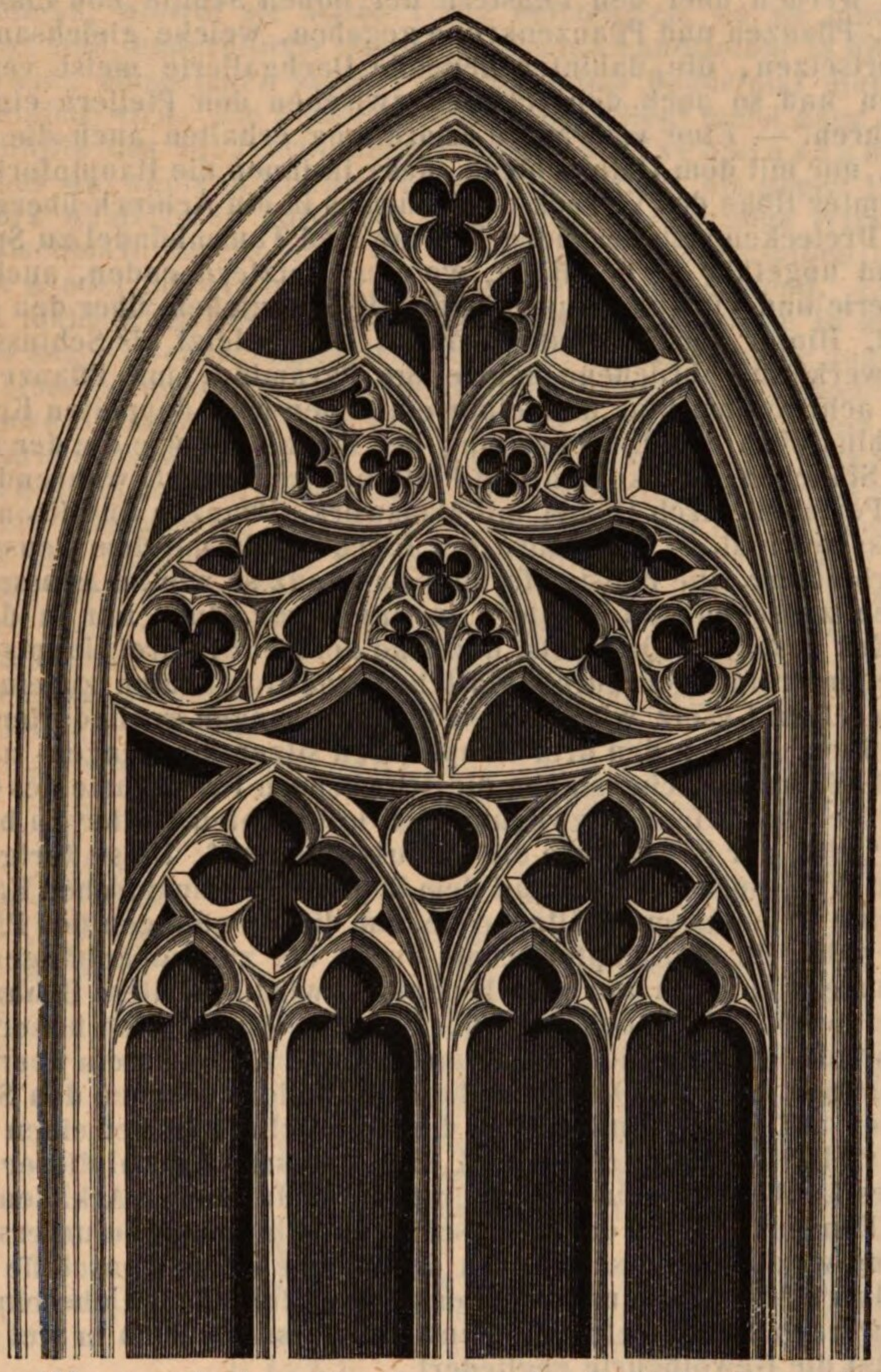
Eben weil die Deutschen das in seinen Grundzügen bereits feststehende System überliefert bekamen, konnten sie schon von vornherein auf die vollkommnere Ausbildung desselben ihr Augenmerk richten, und sie waren um so berufener zur vollen edeln Durchbildung des Spitzbogensystems, da sie in den letzten Bauten romanischer Art schon eine hohe Stufe im stylistisch Schönen erstiegen hatten. Es thut uns keinen Abbruch, dass der germanische Baustyl in Frankreich und England etwas früher als bei uns zur Entfaltung und allgemeinen Anwendung gekommen ist; unsre Vorvordern errangen den höhern Ruhm, diesem Style die Vollendung gegeben und ihn mit Freiheit des künstlerischen Geistes in verschiedenartigen Richtungen durchgebildet zu haben.

Die Entwicklungsvollendung des deutschen Styls fällt in den Zeitraum 1300 bis 1360. Die vielfältigen Bemühungen des vorangegangnen Jahrhunderts hatten für diese Periode das glänzendste Resultat erzielt. Um diese Zeit stellt sich uns ein deutsches Münster mit seinen tausend und abertausend grössern oder kleineren Einzeltheilen, die alle beherrscht sind von einer einzigen Idee, als ein grosses Ganzes durchaus in Einem Gusse dar. Für grössere Kirchenbauten hat sich die Form des lateinischen Kreuzes geltendgemacht, während kleinere auch ohne Querschiff vorkommen. Der Chor ist entweder einfach oder auch mit einem niedrigen Umgange verbunden, an welchen sich zuweilen Kapellen anreihen. Meist hat der Chorschluss polygonische Form, seltner gradlinigen Abschluss. Das Langschiff ist entweder einschiffig oder in drei, selten in fünf Schiffe getheilt, und dann entweder so geordnet, dass das Mittelschiff die Nebenschiffe an Höhe überragt, oder dass Höhengleichheit der sämmtlichen Schiffe stattfindet. Dreischiffige Querschiffe sind in Deutschland nur am Kölner Dome und an der Danziger Marienkirche bekannt. Der Thurmbau, die Krone und der Stolz des Ganzen, bildet gewöhnlich die Westfasade und besteht bei Kathedralen



(*Grundriss der hohen Stiftskirche* [*Kathedrale*] *zu Halberstadt.*)

aus zwei Thürmen, bei Pfarrkirchen aus einem einzigen Thurme. Klosterkirchen entbehren meist dieser grössern Thurmbauten und nehmen mit Dachreitern oder sonstigen Nebenthürmchen vorlieb. — Auch das gesammte Innre des Münsterbaues, die untern Räume der Portalthürme nicht ausgeschlossen, bildet ein grosses Ganzes; Vorhallen, Schiffe und Chöre stehen untereinander in passendster harmonischer Verbindung. Dasselbe gilt denn auch von allen untergeordneten Bautheilen. Im Gegensatze zum griechischen Tempel mit seiner blos äussern Architektur, sehen wir an unsern Heiligthumen eine äussere, innere und obere, und die letztere, das Gewölbe nämlich, maasgebend für die Haltung der untern Substruktionen, welche die Last zu tragen haben. Aeussere Strebepfeiler sind sonach die Hauptträger des Ganzen. Um ihnen einen Druck nach der innern Seite, zur Begegnung der nach Aussen schieben-



(Maaswerk eines Chorfensters des Erfurter Domes.)

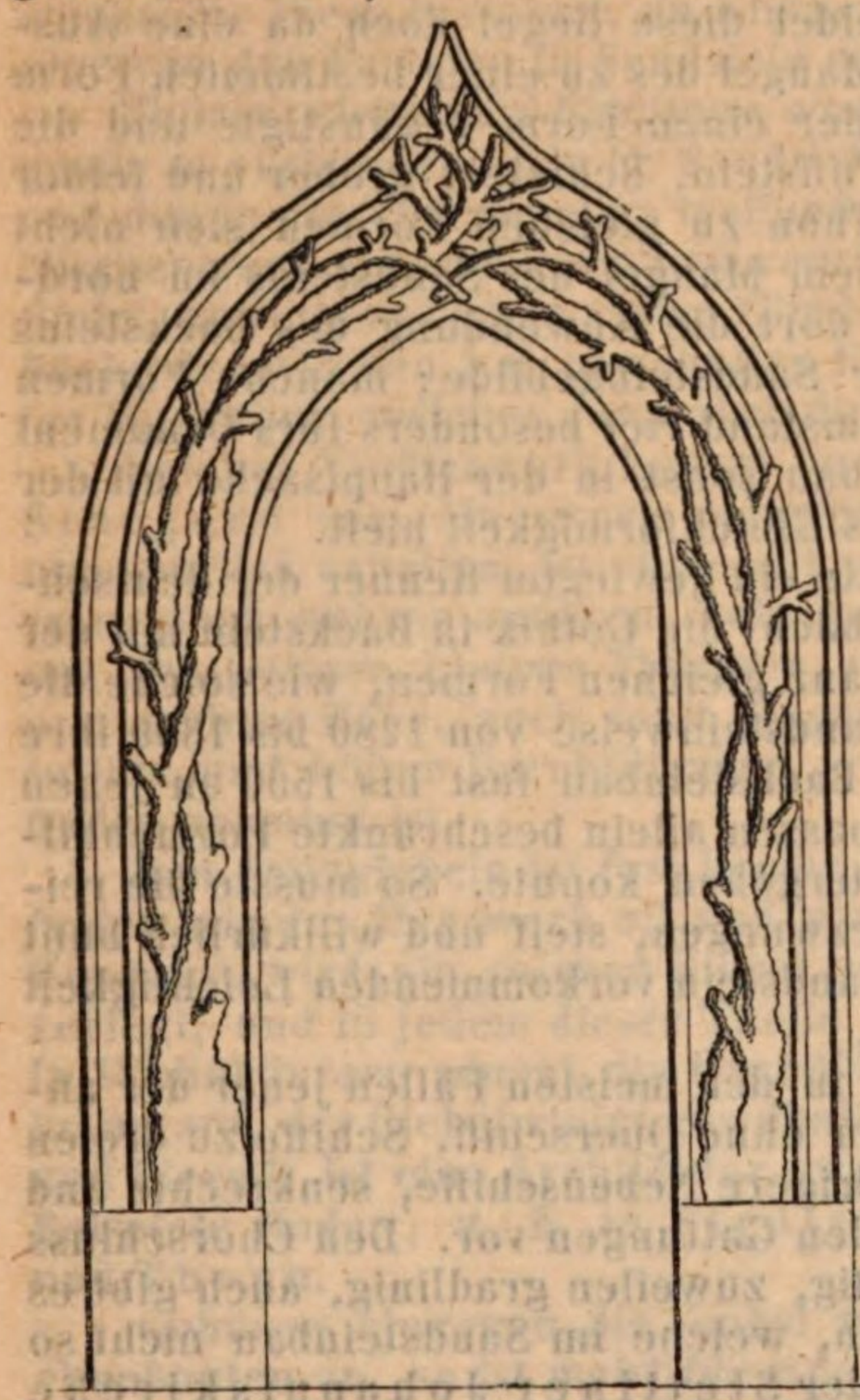
den Gewölbe zu geben, war ihre aufwärtssteigende Verjüngung nothwendig. Ihre Masse ist dann meist durch Maaswerk und Thürmchen belebt, zuletzt durch Ausspitzung in Thürme und Thurmbündel gekrönt, dieses Schmuckwerk aber so angeordnet, dass es erst in abgemessener Höhe beginnt und nach der Krönung hin an Reichthum und Leichtigkeit wächst. Am Körper grossartiger Kirchen sind mit diesen lothrechten Pfeilern Schwebestreben verbunden, welche dann an den Pfeilern der niedrigern Chor- und Schifftheile ihre Widerlagen finden und zur Unterstützung des höhern Mittelraumes sich nach diesem emporwölben, welche Anordnung die Anlage stärkerer lothrechter Pfeiler neben den Mittelschiffen umgeht und auch eine leichtere Masse in den Arkaden unter der Last des Mittelschiffs zulässt. — Zwischen die Strebepfeiler wird die Umfassung der Fenster eingespannt, die nach einem bestimmten

Gesetze der Einziehung durch Rundstäbchen, birnförmige Stäbe, Plättchen und Hohlkehlen belebt wird, neben den Pfeilern jede starre Mauer verdrängt, in der Mitte der Mauerdicke die geringste Weite hat und nach dem Innern der Kirche hin sich wieder in gleicher Behandlung wie nach Aussen erweitert. Die grosse Oeffnung der Fenster wird durch das Fenstergitter in Maaswerk architektonisch zerlegt, und dies in der Weise, dass sämmtliche Gliederungen des Maaswerkes mit den innersten Gliederungen der Fensterumfassung correspondiren. Ueber dem durch tiefe Hohlkehlen unterschnittenen Hauptgesimse läuft eine maaswerkdurchbrochene Gallerie hin, welche mit den obersten Thürmchen der Strebepfeiler, den sogen. Vialen, in Verbindung steht. Um die Füllungsmauer zwischen den Fenstern und dem Dachgesimse mit ihrer Starrheit und zugleich auch den zu horizontalen Abschluss mittels des Galleriewerks zu beseitigen, werden über den Fenstern der hohen Schiffe und Chöre Spitzgiebel mit Maaswerk, Pflanzen und Pflanzenkrone gegeben, welche gleichsam die Fensterarchitektur fortsetzen, die dahinter liegende Dachgallerie meist verdecken oder durchschneiden und so auch den Räumen zwischen den Pfeilern eine zugespitzte Krönung zuführen. — Eine verwandte Anordnung erhalten auch die Thurmbauten der Westseite, nur mit dem Unterschiede, dass in ihnen die Hauptpforten sich befinden, in bestimmter Höhe das Viereck des Thurmes in ein Achteck übergeht, über den abgezweigten Dreiecken sich besondre Thürme und Thurmbündel zu Spitzpyramiden entwickeln und ungefähr in der Höhe, wo diese letztern enden, auch das Oktogon mit einer Gallerie und Vialenkrönung sowie mit Spitzgiebeln über den obersten Fenstern schliesst. Hinter dieser Krönung erhebt sich zuletzt als Schluss des Thurmes die von Maaswerk durchbrochene achtseitige Pyramide, mit Pflanzen längs ihrer aufsteigenden acht Kanten hin, und einer einfachen oder doppelten Kreuzblume zur krönenden Schlusszier. Die Einschrägung der Portale ist wie die der Fenster durch abwechselnde Stäbchen, Hohlkehlen und Plättchen gegliedert, während die Architektur über den Portalen durch Giebel mit Maaswerk, Pflanzen und Krone einen zugespitzten Schluss gewinnt. — Das Innre der Kirche steht mit dem Aeussern in consequentester Verbindung. Die Fenster formen sich ganz so wie im Aeussern. Die Strebepfeiler treten zwischen den Fenstern ins Innre vor, doch nur in der Form eines halben, über Eck gestellten Quadrats, und sind zertheilt in drei Hauptstäbe und zwei geringere, die untereinander durch Plättchen und Hohlkehlen zu einem gemeinsamen (nach demselben Gesetz wie die Fensterumfassungen gegliederten) Körper verbunden erscheinen. Ueber den drei Hauptstäben sitzen die Längen- und Quergurte, und über den kleinern Zwischenstäben die schwächern Kreuzgurte des Gewölbes auf. Sie sind als eine fortlaufende Bewegung der lothrechten Pfeiler zu betrachten und nehmen in der Mitte der Kreuzgurte die Schlusssteine auf. Diese fortgesetzte Bewegung würde im Widerspruch stehen mit dem Begriff des romanischen Kapitells, daher statt dessen eine gemeinsame Blätterkrone um die Wendungen des Pfeilers umherläuft, welche nebst ihrem Kämpfergesims durch die zusammenhängende Masse der Pfeiler und Gurte gleichsam nur durchschnitten wird. Ist diese Behandlung für ein einschiffiges Bauwerk, oder auch bei Anordnung mehrer gleich hoher Schiffe, ausreichend, so wird sie nothwendig zusammengesetzter, sobald ein überhöhtes Mittelschiff in Anwendung kommt. Die freistehenden Pfeiler zwischen den Schiffen erhalten alsdann der auf ihr ruhenden Last des Mittelschiffs halber einen bedeutendern Umfang, sind vielfältiger gegliedert, und eine grössere Anzahl dieser Gliederungen ist oberhalb des Laubkranzes und Kämpfergesimses durch den Arkadenbogen fortgeführt, um die Fensterbrüstung des Mittelschiffs kräftig genug zu unterstützen. Diese Fensterbrüstung wird am Aeussern durch die Dächer der Nebenschiffe verdeckt, im Innern aber durch Maaswerk mit der Fensterarchitektur in Uebereinstimmung gebracht. Wieder nach dem Gesetze der Fensterumfassung, doch in viel zarteren Formen sind zuletzt die Gewölbgurte gegliedert.

Werfen wir daneben einen Blick auf die in die germanische Stylzeit fallenden Profanbauten, so finden wir, dass diese immer etwas später als die kirchliche Architektur ihre Ausbildung erreichten und auch nicht durchweg den Spitzbogen zur Anwendung brachten, da dieser an ihnen vielmehr mit der Horizontale, dem Rundbogen und Segment abwechselt, je nachdem die Innerräume mit einer dieser Formen am Besten übereinstimmen.

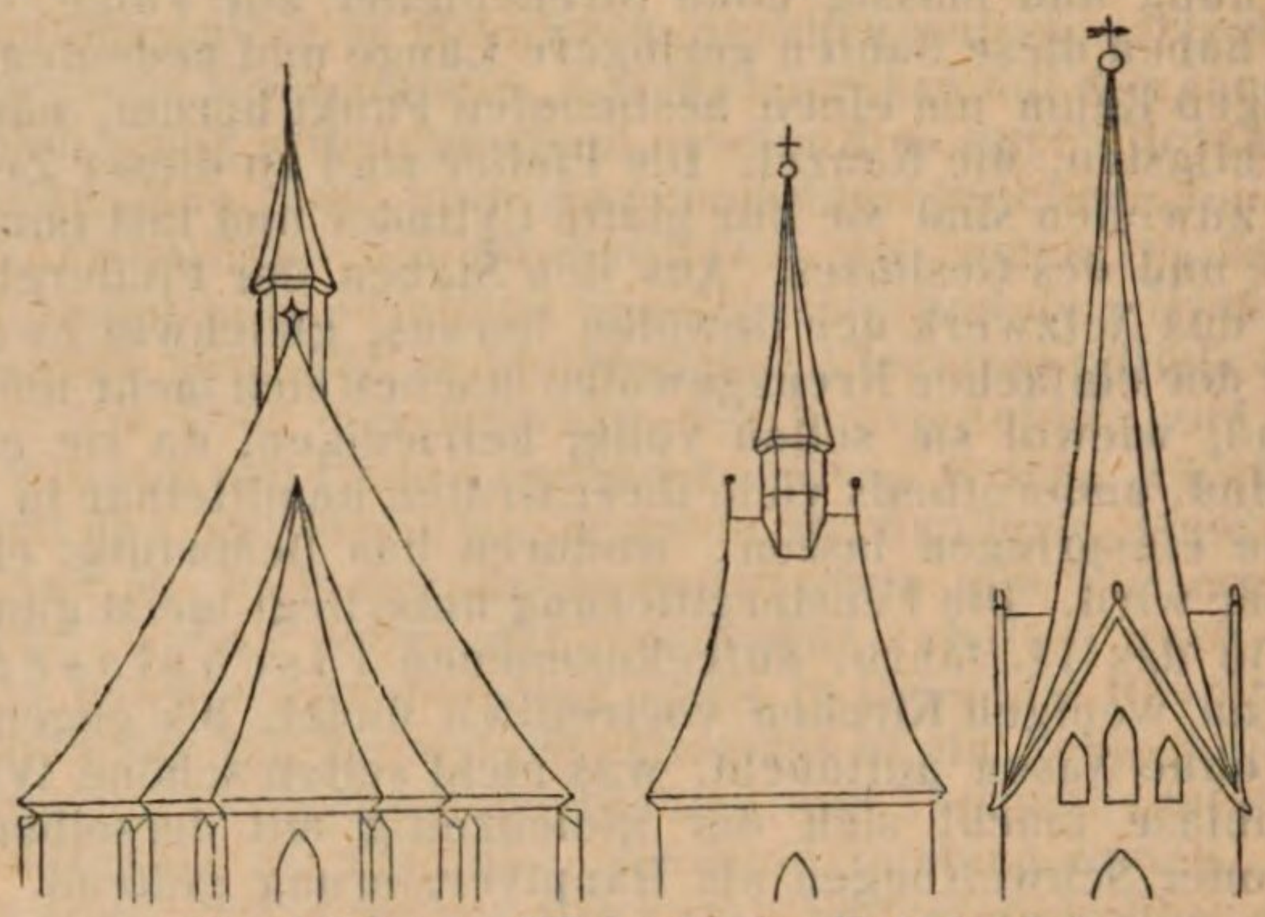
In der Spätzeit des deutschen Baustyles (1400 — 1500) verliert sich die Eleganz der Formen und die lebendige Bewegung aller Theile. Es tritt ein Streben nach Neuerungen im Style ein, was aber nur zur Verflachung der Formen und zur Disharmonie der Bautheile führt. Die hervorspringendste Eigenthümlichkeit der Kirchenbauten dieser Periode besteht darin, dass der Kirchenkörper, der überall zuwachsenden Gemeinde halber, fast immer drei gleich hohe Schiffe erhält, wodurch die

grössere Breite der Arkadenpfeiler beseitigt, eine freiere Bewegung besonders nach der Kanzel hin gewonnen und überhaupt die Wirkung des Innerraumes überaus begünstigt wird. Für das Aeussere hat die Höhengleichheit der Schiffe eine gemeinschaftliche Bedachung und massig hohe Strebepfeiler zur Folge. Im Gegensatz zu den Stiftskirchen haben diese Bauten geringere Länge und bedeutendere Breite, also einen gleichmässigen Raum um einen bestimmten Punkt herum, nämlich um den für die Gemeinde wichtigsten, die Kanzel. Die Pfeiler sind zu dieser Zeit insgemein weniger gegliedert, zuweilen sind sie nur platte Cylinder und fast immer entbehren sie der Pflanzenkrone und des Gesimses. Aus den Stäben der Pfeilergliederung wächst dann unmittelbar das Netzwerk der Gewölbe heraus, gleichwie Zweige sich zu theilen pflegen. Statt der einfachen Kreuzgewölbe machen sich mehr und mehr die Netzgewölbe geltend, wiewol sie selten völlig befriedigen, da sie einestheils zu gedrückt angelegt sind, anderntheils viele ihrer Graten unmittelbar in die Mauerflächen der Kirchenwände einspringen lassen, wodurch das Bedürfniss einer organischen Verbindung fühlbar wird. Die Fenstergitterung unterliegt meist ganz und gar den in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. aufgekommenen Fischblasenmustern, die man jedoch nur an wenigen Kirchen vortrefflich findet, bis gegen 1500 wieder ein neues Maaswerk ohne Nasen auftaucht, was nicht selten schöne Wirkungen erzielt. Nächst der Fischblase macht sich der gleichzeitig mit derselben aufgekommene Eselsrücken oder Schweifbogen als Hauptverzierung geltend. Es ist dies eine Spitzbogenart maurischer Herkunft, welche merkwürdigerweise in der bunten Formenmenge des sogen. Uebergangsstyles, wo sonst fast alle später angewandten Formen bereits versuchsweise gebildet vorgefunden werden, nicht vorgebildet erscheint. Von den äussern Strebepfeilern im 15. Jahrh. ist zu bemerken, dass sie infolge der gleichhohen Kirchenräume an Höhe und Masse zunehmen und dass ihre Massigkeit durch reichliches Maaswerk, Thürmchen und Baldachine möglichst verdeckt wird, wogegen es aber unangenehm berührt, dass die Vialen und Dachgallerien verschwinden und somit eine leichte luftige Krönung den Kirchen abgeht. Der Hauptschmuck nimmt in dieser Zeit die mittlere Höhe des Kirchenkörpers ein, ja sinkt oft so tief herab, dass er grade die untersten Theile unmittelbar über dem Sockel in Anspruch nimmt. Die Wasserschrägen der Pfeilereinsprünge und Gesimse, früher immer in gradliniger Neigung, erhielten in diesem Jahrhundert meist eine Einbiegung. Unter den Formenbildungen, welche sich in der letzten Hälfte dieser Periode immer mehr geltendmachen, dominiren die Kreuzstäbchen (welche zuerst in der sogen. Uebergangsperiode erscheinen, im 13. und 14. Jahrh. nur hie und da vorkommen, von 1450 an aber so allgemein werden, dass sie um 1500 in allem Maaswerke, in Thür- und Fensterumfassungen, ja selbst im Gewölbnetzwerke reichlichst zu Tage treten), die unschönen gewundnen Stäbe (die als ein Nachklang von spätrömischen Säulen um 1200 auftauchen und zuletzt wieder um 1500 an Säulenfüssen, selbst an Säulenschäften und Pfeilern erscheinen, um manches sonst schöne Werk, wie z. B. den Lettner im Halberstädter Dome, zu entstellen) und das Baumzweigwerk, was zwar bei Holzwerken nicht zu verachten, aber in steinerner Anwendung selten zu rechtfertigen ist. (Eine Probe dürren Astwerks, einem sächsischen Bau entnommen, gibt der beifolgende Holzstich. Vergl. noch die später unten folgende Abbildung einer Säulenkonsole von Adam Kraffts Sakramentshäuschen in Fürth.) Diese drei Formenbildungen und die entstellten Eselsrückenmuster geben der Gothik die letzte Wegzehrung bis 1530.



Hinsichtlich der Bedachung bleibt zu bemerken, dass das hohe steile Satteldach die gewöhnliche Deckung des Schiffes bildet; die Ziegel sind grössentheils Hohlziegel (sogenannte Mönch und Nonne), auch Fittigziegel. Thürme, die nicht die Ehre einer durchbrochnen Steinspitze erlebten, erhielten entweder jenes vielseitige

Dach, das als ein hohes schlankes Zeltdach in eine Spitze ausläuft, oder ein vierseitiges, in zwei mit metallnen Knöpfen besetzte Ecken auslaufendes, das sogen. Walmdach. Thurmdächer letzter Art findet man besonders in der Leipziger Ge-



(Satteldach. Walmdach. Zeltdach.)

gend. Bedeckt sind sie mit Ziegeln, Schiefer oder Blech. Häufig sind ausser den Hauptthürmen noch kleine achteckige Thürme mit hohen spitzen Zeltdächern, welche auf den Firsten der Dächer des Schiffs oder den Vorlagen sitzen, sogenannte Dachreiter, wie sie beifolgender Holzschnitt auf dem Sattel- und Walmdache zeigt.

Es erübrigt noch Mittheilung zu machen über die eigenthümliche Behandlung, welche der germanische Styl in den auf Backsteinbau angewiesenen Gegenden Deutschlands (in den baltischen Küstenländern und den brandenburgischen Marken, sowie am Niederrheine) erfahren hat.

Wenn der Regel nach die Formen, deren die mittelalterliche Baukunst zu ihren mannigfachsten Zusammensetzungen sich zu bedienen pflegte, durch alle Gegenden Deutschlands jederzeit dieselben waren, so leidet diese Regel doch da eine Ausnahme, wo das dargebotne Material oder der Mangel des zu einer bestimmten Form grade nothwendigen Gesteins die Anwendung der einen Form begünstigte und die einer andern verbot. So leuchtet es ein, dass Tuffstein, Schiefer, grober und feiner Sandstein und zuletzt wieder der gebrannte Thon zu gleichen Formen sich nicht gleichmässig empfehlen konnten. Bei gänzlichem Mangel des Sandsteins im nordöstlichen Flachlande Deutschlands widerstand dort die Anwendung des Backsteins am meisten der strengen Nachahmung feinerer Sandsteingebilde; manche Formen wurden durchaus unmöglich und eben dieser Umstand rief besonders fürs Ornament eine eigene Art hervor, wenn auch der Ziegelbau sonst in der Hauptsache mit der jederzeitigen Baukunst des übrigen Deutschlands Gleichförmigkeit hielt.

Vergleichen wir (schreibt im Kölner Domblatte ein gewiegter Kenner der deutschmittelalterlichen Bauten, Georg Gottfried Kallenbach) die Gothik in Backstein mit der in Sandstein, so begegnen sich beide in den ganz gleichen Formen, wie solche die Zeit von 1250 bis 1280 schuf. Während die Sandsteinweise von 1280 bis 1300 ihre vollkommenste Durchbildung erhielt, hing der Backsteinbau fast bis 1500 an jenen primitiven Formen fest, weil eben die aufs Abpassen allein beschränkte Formenbildung die Hinterschneidungen schon nicht wiedergeben konnte. So musste die reichere Zusammensetzung mehr oder weniger erzwungen, steif und willkürlich bunt ausfallen und mit seltener Ausnahme der im Sandstein vorkommenden Leichtigkeit und organisch verbundenen Ganzheit entbehren.

Die Gesammtform der Backsteinkirchen ist in den meisten Fällen jener der anderen Kirchen gleich. Kreuzkirchen und Kirchen ohne Querschiff, Schiffe zu dreien und mehren von gleicher Höhe und wieder niedrigere Nebenschiffe, senkrechte und auch schwebende Strebepfeiler kommen an beiden Gattungen vor. Den Chorschluss findet man zuweilen in gewöhnlicher Art vielseitig, zuweilen gradlinig, auch gibt es einige eigenthümliche Chorbildungen in Backstein, welche im Sandsteinbau nicht so leicht vorkommen dürften. Der oblonge Chor der Stettiner Johanniskirche wird nämlich durch sieben Seiten eines Zehneckes eingeschlossen, wodurch der Chorschluss mehr Ausweitung erhielt, als der Chor selbst. Etwas Verwandtes findet man

an der Berliner Klosterkirche. Die Fensterfülle trägt mit zu der frappanten Wirkung dieser Chöre bei. An der Anklamer Nikolaikirche fehlt ein Chor, drei gleich hohe Schiffe laufen neben einander hin, und alle drei endigen am Ostende in Vielecke. Die östliche Endigung des Prenzlauer Münsters verbindet wieder in sehr kunstreicher Weise drei vielseitige Schlüsse mit den gradlinigen, so dass ein grosser reicher Dachgiebel über ihnen Platz finden konnte.

Die Tragepfeiler in den Schiffen sind meist achtseitig ohne jede weitere Gliederung, zuweilen an den Ecken mit schmalem Stab- und Hohlkehlenwerk eingefasst, noch seltener reich gegliedert durch eine Verbindung starker und schwächerer Cylinder mit Hohlkehlen, wie z. B. die Pfeiler im Marienmünster zu Prenzlau. Die äusseren Strebepfeiler endigen mit einer schlichten Wasserschräge, selten nur kommen Thürmchen vor. Zuweilen fehlen die äusseren Pfeiler ganz, und innere Pfeiler verstärken die Mauern zwischen den Fenstern, wobei alsdann die äusseren Mauern glatt und schwach erscheinen. Durchbrochene Gallerien sind nie zu finden, dagegen zuweilen Giebelchen, welche mit Thürmchen abwechselnd eine Art von Zinnen bilden. Die Gewölbeform hält mit der in Sandstein Schritt. Bis 1350 sind einfache Kreuzgewölbe an der Ordnung, nach dieser Zeit finden sich schöne Sterngewölbe und von 1400 abwärts Netzgewölbe, welche wieder gleich denen in Sandstein immer bunter werden. Das Profil dieser Gurte ist den jederzeit gewöhnlichen ziemlich gleich. Die Fensterdurchbrüche bestehen zuweilen in einfachen Einschrägungen, meist aber doch in lebhafter Gliederung, indem von den Ziegeln theils die Ecken abgefasst, theils Hohlkehlen eingeschnitten, theils Rundstäbchen angebracht sind, — eine Abwechselung, welche auch beim vielfach vorkommenden Nischenwerk und anderen geschmückten Theilen viel Anmuth erreicht. Die Backsteinformung ist für Abwechselung dieser Art sehr beugsam, nur ist jeder Stein am obern Ende nebst aller seiner Gliederung etwas weiter als unten, weil man ihn bei der Anfertigung sonst schwer aus der Form bringen würde.

Das Fenstergitter besteht meist nur aus senkrechten graden Stäben, welche oberhalb in den Spitzbogen schiessen, zuweilen auch zwischen je zwei Stäben eigene kleine Spitzbögen bilden, deren Spitzen den obern grossen Spitzbogen berühren. Selten nur findet sich ein reiches Fenstermaaswerk, und dieses wiederum an den Fenstern der schönen und reichen Kirche zu Prenzlau.

Die Portale vertiefen sich in mehren rechtwinkeligen Stufen, und die graden Flächen dieser Stufen enthalten eine Menge Hohlkehlen, welche mit Stäbchen abwechseln. Diese Portalart, an Kirchen wie an Häusern vorkommend, hat diesemnach eine von den Portalen in Sandstein sehr abweichende Gliederung.

Thürme stehen am Eingange einzeln, auch zu zweien, und sind mit den Kirchen grade so verbunden, wie im Sandsteinbaue. Ausser dem ihnen eingebauten Portale und den in die Thürme etwa treffenden Kirchenfenstern wird ihre Mauerfläche durch Nischenwerk unterbrochen und verziert. Zuweilen vertieft sich dieses nur um einen Stein, zuweilen aber in vielen Gliederungen gleichwie an den Fenstern. Die Grundfläche der Nischen hat gewöhnlich Kalkbewurf, zuweilen auch wohl schwarz glasirtes Maaswerk, welches dann aber diesem Bewurf eingesetzt ist.

Reiches Nischenwerk kommt an den Doppelthürmen der Marienkirche zu pomm. Stargard vor, Maaswerk dagegen, meist Rosetten, hat sich an diesen Thürmen nur spärlich erhalten, ist vielleicht auch nie vollständig dagewesen. An diesen Thürmen, auch mehren anderen, geht in gewisser Höhe das Viereck in ein Achteck über, mit achtseitigen kleinen Thürmen auf den vier Ecken, doch hat das Achteck immer nur geringe Höhe, auch fehlt einem solchen Thurme stets die folgerichtige, reiche, luftige und kühne Durchführung, welche man an den edlen Bauten in Sandstein zu finden gewohnt ist.

Den Spitzgiebeln ist fast immer der reichste Schmuck zugedacht, und an diesen finden wir das Maaswerk oft und somit zuweilen äusserst glänzende Erscheinungen. Zunächst wird ein solcher Giebel seiner Breite nach in drei, fünf und mehr Theile zerlegt, und in jedem dieser Theile eine tiefe, reich gegliederte Nische angebracht. In Wohnhäusern nimmt die Grundfläche dieser Nische dann Fenster oder Fensterluken auf, der Giebel steigt gewöhnlich zu seiner Höhe mittels mehrer Staffeln empor, und hiermit ist eine Architektur geschlossen, von welcher sich hin und wieder noch Beispiele finden, z. B. in Stralsund, Greifswalde, Stargard, Elbing und Thorn.

Gehören hingegen die Giebel mit ihren alsdann viel breitern Nischen den Kirchenbauten an, so ist meist für eine ungleich reichere Ausführung gesorgt. Achtseitige, zuweilen viereckige, über Eck gestellte Thürmchen laufen alsdann zwischen den Pfeilern aufwärts, überragen die Dachschrägung und enden in Spitzen, während

sie aus der Mauermasse mit der Hälfte ihres Körpers hervortreten. Noch reicher werden diese Giebel, wenn die Nischen ein Maaswerk aufnehmen, das auch zuweilen die Dachlage überragt und dann in den überragenden Theilen durchsichtig gehalten ist. Giebelmaaswerk letzter Art schmückt zwei (gleich nach 1400 erbaute) Kapellen neben der Katharinenkirche zu Brandenburg an der Havel, doch ist die Gesammthaltung an diesen Werken etwas steif. Dagegen ist der Backsteingiebel des Prenzlauer Marienmünsters nicht allein sehr glücklich ausgeführt, sondern reicher und prachtvoller als irgend ein bekannter Sandsteingiebel. Das Maaswerk ist frei von der massiven Giebelmauer, doch überragt es diese nicht an Höhe.

Das Maaswerk in gebranntem Thone besteht zunächst in einzelnen Vierpässen, die je nach ihrer Grösse in einem oder mehren Theilen geformt und gebrannt sind. Durch Abzweigung vom Viereck, Dreieck oder Fries mittels der gothischen Nasen konnten diese Figuren nicht gegeben werden, die Pässe bestehn daher für sich und man begnügte sich nur ihre Kanten abzufassen. Bei der Gitterzusammensetzung ist eine sehr beliebte Form die, dass zunächst ein Kreis mit abgefassten Kanten gebildet wird, welcher die obersten Theile der Nische unterm Spitzbogen einnimmt sowie deren ganze Breite, welche immer geringer ist als die Höhe. Im Innern dieses Kreises werden acht oder zwölf kleine Vier- oder Sechspässe umhergestellt, jeder wieder mit abgefassten Kanten und tiefer liegend als der Vorderrand des Kreises. Den innersten Raum zwischen den Pässchen nimmt dann ein grösserer Acht- oder Zwölfpass ein und schliesst die solcherart entstandene Rose.

Aus denselben kleinern oder grössern Ornamentstücken werden auf diese Art sehr abwechselnde Erscheinungen erzielt und ausser den Giebeln auch noch Friese damit geschmückt, welche da, wo der Giebel aufsitzt, oft unterm Dachgesimse, auch reichlich um die Thürme umherlaufen. Im Vergleiche mit den kunstreichen Sandsteinwerken erscheint diese gewöhnliche Schmückungsart freilich sehr handwerksmässig, indess erheben sich einzelne Werke nicht nur über solche Handwerksmässigkeit, sondern Bauten wie das Münster zu Prenzlau sind den Besten in Sandstein an die Seite zu stellen, namentlich ist der Giebel dieser Kirche von einer solchen Prächtigkeit, dass man nicht einmal die Verwandtschaft mit der sonst gewöhnlichen Backsteinweise an ihm wiedererkennen möchte.

Uebrigens macht sich noch ein besondrer Schmuck der Backsteinarchitektur bemerklich, indem an den reichern Theilen schwarz, bisweilen auch anderfarbig glasirte Ziegelschichten mit den gewöhnlichen wechseln, wozu noch der Kalkputz in den meisten Nischen kommt, auf welche Art ein sehr abwechselndes Farbenspiel gewonnen wird. Freilich kommen die schwarzen horizontalen Streifen besonders in den leichtern aufstrebenden Theilen mit diesen in Widerspruch. — In Kallenbachs „Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst“ (München 1844. 45.) sind neben dem Aufrisse der Ostseite des Prenzlauer Münsters und dem Aufrisse eines ungemein reichen Wohnhauses zu Greifswalde so viele Theile von Grundrissen und Ornamenten mitgetheilt, als zur klaren Einsicht in diese eigenthümliche vaterländische Kunst vonnöthen ist.

Von dem in den nordöstlichen Gebieten des deutschen Vaterlands herrschenden Style erscheint die niederrheinische Backsteingothik als eine einfachere, aber höchst verständige und belangreiche Abzweigung. Unterhalb Köln berühren sich nämlich zwei grundverschiedne Style der Gothik, der französisch schmucke Bruchsteinbau, wie er im Kölner Erzstifte und weiterhin in Belgien vorkommt, und die strengere norddeutsche Form, die durch den Backstein bedingt wird. Der nördlichste Punkt des erstern ist die Kapitelkirche zu Xanten, die sich genau an den Kölnerdom anschliesst; zwei Stunden davon gegen Norden, in Kalkar, steht das schönste, in sich zur grössten Harmonie vollendete Modell des Backsteinbaues. Während beim Bruchsteinbau, wo der Steinmetz künsteln konnte, das Einzelne durchs feinste Detail belebt ward, galt es beim Backsteinbau in Plan und Gliederung eine Grossartigkeit zu erstreben, welche schon an sich erfreuend wirkt und sich der Zierlichkeit im Kleinen entschlagen darf. Verfolgen wir dies ins Einzelne (schreibt Gottfried Kinkel in einem Aufsatze über die kirchlichen Ziegelbauten am Niederrheine), so gewahren wir sogleich, dass es dem Backstein schwer wird, das ausgebildete System der äussern Strebepfeiler und Strebebogen in sich aufzunehmen. Jene fordern eine Bekrönung durch aufgesetzte Pyramiden oder Knospenthürmchen, welche in Backstein sich nicht wohl ausführen lassen; aber auch die Strebebogen machen bei den kleinen Einheiten des Ziegelsteins Schwierigkeiten. Daraus ergibt sich die Nöthigung, dem Gewölbe des Mittelschiffs auf andere Weise eine Seitenstütze zu geben. Dies kann nur dadurch geschehen, dass man die äussern Umfassungsmauern höher baut als bei Bruchsteinkirchen, so dass die auf ihnen ruhenden Gewölbe der Nebenschiffe zugleich

zur nöthigen Stützung des Mittelschiffs ausreichen. Daraus erfolgt dann, dass die Nebenschiffe selbst höher werden müssen als beim Bruchstein, dass also das Mittelschiff nicht so stark sich über sie erhebt. Diesen Eindruck erhält man sehr entschieden bei allen Kirchen des Niederrheins. Das Mittelschiff hat über den Dächern der Nebenschiffe meist nur sehr kleine Fenster, im Innern ist die Wand desselben durch blinde Fenster gefüllt, und manchmal hat die eine Seite gar keine Lichtöffnungen, sondern nur geblendete Nachahmungen derselben, ein Stabwerk nämlich, das statt mit Glas nur mit Mauersteinen gefüllt ist. Von hieher kommt also dem Mittelschiff nicht das Hauptlicht; dieses dringt vielmehr durch die sehr hohen und schlanken Fenster in der Umfassungsmauer der Nebenschiffe ein, die bei der doppelten Beleuchtung des Bruchsteinbaues nur die zweite Rolle spielen. Damit hängt denn zusammen, dass diese Kirchen bei verhältnissmässig geringerer Höhe den Eindruck stattlicher Breite machen, indem das Auge mit dem Raume des Mittelschiffs sogleich auch die Breite der hohen Nebenschiffe zusammenfasst, und es gewinnt sich hierdurch eine Freiheit und Luftigkeit im Innern, die einen gewissen Ersatz für das aufgeopferte Prinzip des Aufstrebens gewährt. Als Hauptdenkmale dieser Anordnung mögen die bedeutendern Kirchen in Emmerich, Kleve und Wesel genannt werden. Noch einen Schritt weiter geht dann dies Prinzip, indem die Nebenschiffe ein paarmal ganz ebenso hoch wie das Mittelschiff sind; hier ist dann der geschilderte Styl zur vollen Consequenz durchgedrungen, eine Form, die sich im nordöstlichen Preussen, in Westfalen und Hessen sehr häufig, in Belgien einmal zu St. Croix in Lüttich, am Niederrhein zweimal, in der Klosterkirche (nicht Kapitelskirche) zu Kleve und zu Kalkar, vorfindet.

Ein Weiteres ist dann der Thurmbau, der im Allgemeinen denselben Gesetzen wie das System der Strebebogen und Strebepfeiler unterliegt. Beim Bruchsteinbau lässt er sich ähnlich wie jene beleben, indem er sich in eine ganz in Knospenthürmchen verblühende Pyramide nach oben verjüngt und mit dem durchbrochenen Steinhelm organisch abschliesst. Dies ist in Backstein wiederum ganz unmöglich. Wir sehen daher die niederrheinischen Thürme eine einfachere Gestalt annehmen. Sie bestehen aus starken viereckigen Massen, welche unverjüngt in mehreren Stockwerken emporsteigen. Oben sind sie mit einer Gallerie und bisweilen mit einem Zinnenkranz abgeschlossen; auf den vier Ecken stehen kleine einfache Thürmchen, zwischen denen sodann der Helm mit hölzerner Dachrüstung und mit Schiefern gedeckt emporstrebt. Der Helm ist selten sehr schlank; meistens bildet er eine sanftansteigende vierseitige Pyramide. Das an ihm herablaufende Regenwasser wird durch vier oder acht als Unthiere geformte Wasserspeier herabgegossen, welche sich unter den erwähnten vier Eckthürmchen befinden. An dem ganzen Thurm, und zwar an einer Kante desselben, läuft eine Wendeltreppe herauf, die nach aussen als eine runde Röhre, von kleinen Fenstern durchbrochen, vortritt. Sie stört die Symmetrie des Quadrats, das der Grundriss bildet, aber selten hat man sich Mühe gegeben, sie im Innern des Thurmes zu verstecken. Natürlich konnte man kein sonderliches Interesse haben, die ziemlich zierlosen Massen solcher Thürme zweimal anzubringen; in der Regel kommt daher nur Ein Thurm an jedem Kirchengebäude vor, welcher dann in der Fasade steht. Sein unteres Stockwerk ist vorn durch die Kirchthür und durch das grosse Spitzbogenfenster durchbrochen, welches die deutsche Gothik über dem Portal an der Stelle der französischen Rose anzubringen liebt; dies untere Stockwerk ist gewöhnlich von der Höhe und Breite des Mittelschiffs und bildet dessen erstes Kreuzgewölbe. Der Thurm erscheint so ins Innere der Kirche hineingezogen; zu beiden Seiten lehnen sich an ihn die etwas niedrigern Dächer der Nebenschiffe an. Dadurch ist für die Längenperspektive des Innern sogleich ein Bedeutendes gewonnen, während aussen die Dachlinie des Mittelschiffs, die immer etwas Geistloses hat, durch den Thurm verkürzt wird, in den sie hineinverläuft. Das zweite Stockwerk des Thurmes ist auf den vier Seiten meist nur mit blinden Fenstern ausgesetzt, deren zwei oder drei auf jeder Seite nebeneinander liegen. Sie sind mit Stabwerk verziert, welches meist aus Sandstein gebildet ist und sich gelblich von dem rothbräunlichen Ziegel abhebt. Dies Stabwerk ist in den Formen der späten Gothik gebildet; besonders kehrt an ihm, wie auch an den Fenstern der Schiffe, das Fischblasenmuster wieder, welches seit dem 14. Jahrh. so allbeliebt geworden ist. Das dritte Stockwerk endlich hat eine gleiche Vertheilung der Fenster, nur dass diese als Schalllöcher für die Glocken offen sind, wenigstens jedesmal das mittelste. Ueber diesem Stockwerk sitzt dann die besprochene Gallerie mit den Wasserspeiern und Eckthürmchen auf. Kleinere Kirchen haben nur zwei Stockwerke an ihrem Thurm, wo dann natürlich schon das zweite mit Schallfenstern durchbrochen ist. Nur einmal ist ein Ansatz gemacht worden zu der mehr organischen Gliederung, nämlich an dem

ausnahmsweise in Tuffstein ausgeführten Riesenthurm von St. Algund in Emmerich, wo das dritte Stock in dem regelmässigen Achteck des deutschen Kathedralstyls aufgesetzt, also ein Uebergang aus dem Viereck in die schlanke Spitze angestrebt worden ist. Aber auch in diesem Material und bei dieser Form war es unmöglich, die Masse so edel zu vergeistigen, wie dies nur ein Helm von durchbrochenem Stein vermag. Ueberhaupt ist bei den Thürmen des Niederrheins von eleganter Verjüngung, von jenem reizenden Verblühen und Verklingen des Bruchsteinbaues keine Rede, aber sie machen dennoch in ihrer schlichten Stärke und Solidität einen guten Eindruck; sie sind wie ihr Land, unpoetisch aber praktisch und tüchtig.

In allem Bisherigen sehen wir bedeutende Annäherung an jenen Styl der spätern Gothik, wie ihn die benachbarten belgischen Bauten aufweisen. Besonders die jüngsten derselben, welche Mecheln besitzt, zeigen nächste Verwandtschaft. Wir finden dieselbe ins Breite gezogene Massenhaftigkeit, wir finden die trotzig emporragenden, mit mächtigen Widerhaltern ausladenden Einzelthürme in der Fasade und die schlichte Gestalt des Aeussern. Nur dass Belgien im Innern reichere Verzierung liebt und deren fähig ist, da ihm (neben den Ziegeln) in seinen wallonischen Gebirgen ein trefflicher Bruchstein zu Händen ist, jener blauliche mit weissen Adern durchlaufene Kalkstein nämlich, den man im ganzen Vesdrethal zwischen Aachen und Lüttich auf der Eisenbahn durchfährt.

Im Innern sind die Kirchen des Niederrheins sehr einfach. Die Pfeiler erscheinen viel schlichter detaillirt und profilirt als am Oberrhein; ihre Durchschnitte zeigen vier gradlinig abgeschnittene Ausladungen als Träger der vier Hauptgurten, zwischen diesen Rippen liegen acht Hohlkehlen, zwischen je zwei Hohlkehlen immer eine rechtwinklige Einkerbung. Die Kapitelle sind auffallend nüchtern gebildet; sie bestehen aus einem runden Kranz, auf welchem vereinzelte Blätter vorstehen. Schöner ist die ein paarmal vorkommende Form einer völligen Rundsäule, an welche dann ein Paar fast ganz frei vortretende Säulchen als Gurtträger wie angeklebt sind. Die Pfeiler oder Säulen sind ziemlich gedrängt gestellt, ihr Abstand ist durchgehends kleiner als die Breite der Nebenschiffe; die Kreuzgewölbe haben daher keine quadratische, sondern eine stark ins Rechteck gezogene Form. Hin und wieder finden sich Netzgewölbe, deren Muster jedoch meist sehr einfach gehalten sind. Statt des Kapitells ist oft die in der spätern Gothik, z. B. in St. Pierre zu Löwen, in der Wiesenkirche zu Soest, in den beiden Hauptkirchen von Nürnberg, nicht seltene Gestalt gewählt, dass die Gurte unmittelbar und ohne Blätterkranz aus Pfeiler oder Säule hervorspriessen.

Endlich zeigt sich die Einfachheit dieses Styls noch in der Einrichtung, dass bei den meisten Kirchen desselben das Querschiff nach aussen gar nicht vortritt, sondern nur im Innern angedeutet ist. In der Regel hat man sich mit dem einen Eingang in der Westfasade begnügt, oder auch wohl ganz kleine Thüren in die Nord- und Südmauer unter eins der Fenster der Nebenschiffe eingelassen. Selbst dies könnte mit dem Material zusammenhängen: man mag es schwer gefunden haben, ausser der Westfront noch zwei andere stattliche Portale in Backstein aufzurichten.

Während demnach in Belgien und England die sinkende Gothik in schwelgendes Ornament verblüht und sich selbst ins Roccoco aufopfert, wird man in Deutschland nüchtern und besonnen: man sieht, dass bei zunehmendem Auseinanderfallen des Reichs, der Kirche, des Volksthums das Grösste und Ideellste nicht mehr erreicht werden kann, und man sucht daher das Mögliche in anspruchloser Tüchtigkeit herzustellen. Diese bewusste und beabsichtigte Schmucklosigkeit tritt während des 15. Jahrh. auch in solchen Theilen unsers Vaterlandes zu Tage, welche nicht auf den Backstein angewiesen sind. Es ist als hätte man statt des frühern architektonisch-ornamentirenden Reichthums die eben damals so herrlich emporblühende Bildnerei und Malerei zur Ausschmückung des Innern als Ersatz herangezogen. (Vergl. Kunstblatt 1846, Nr. 37 — 39.)

In Folgendem geben wir eine chronologische Uebersicht über die deutschen Bauten, welche während der dreihundertjährigen Herrschaft der Gothik entstanden und in mehr oder minder erfreulichem Zustande uns noch erhalten sind.

Chor und Querschiff des Magdeburger Domes, begonnen 1208 oder 1211. — Schiff von St. Gereon zu Köln, 1212—1227. (Diese Bauten zeigen uns den germanischen Styl noch im Kampfe mit dem romanischen.)

1227 — 1244. Liebfrauenkirche zu Trier. Die höchst eigenthümliche, an die altkristlichen Centralbauten erinnernde Grundform dieser frühgermanischen

Kirche zeigt ein griechisches Kreuz mit verlängertem, fünfseitig geschlossenem Chore und je zwei dreiseitig geschlossenen niedrigen Kapellen zwischen den gleichfalls dreiseitig geschlossenen Kreuzarmen, so dass sich das Ganze als ein mit Halbpolygonen umkränztes Zwölfeck gestaltet.

1235—1283. Elisabethkirche zu Marburg, das Hauptbeispiel des frühgermanischen Styles in Hessen. Dieser ausgezeichnete, offenbar aus selbständiger Erfindung hervorgegangene Bau ist das älteste gothische Kirchengebäude mit Schiffen von gleicher Höhe; die Frontseiten der Kreuzflügel sind wie der Chor selbst fünfseitig geschlossen; die Fenster stehen in zwei Reihen übereinander. Auf diese Kirche waren schon der neuen deutschen Heiligen wegen, über deren Gebeinen sie sich erhob, Aller Augen gerichtet; diess mochte wesentlich mitwirken, dass der Bau vielfache Nachahmung fand. Auf Anlass der Elisabethkirche verbreitete sich das Kirchensystem mit Höhengleichheit der Schiffe über einen grossen Theil Deutschlands, namentlich über den ganzen Norden und Osten. Es bildete dies eine eigene Gattung des gothischen Styles, welche ausschliesslich Deutschland angehört und sich später auch über die südlichen und westlichen Gegenden ausbreitete. Zwar ist diese Gattung weniger für reichen Schmuck und buntes Formenspiel geeignet, wol aber hat sie in technischer Beziehung und für den Gebrauch grosse Vorzüge. — In Hessen selbst folgten dem Vorbilde der Elisabethkirche z. B. die Klosterkirche zu Haina, die Kirchen zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld, Grünberg, Wetzlar und Friedberg, die alle mit einzelnen Halbsäulen besetzte Rundpfeiler haben, die Martinskirche in Kassel etc.

Schiff der Klosterkirche zu Nienburg an der Saale, ganz dem Systeme der Marburger Elisabethkirche entsprechend.

1235—1491. Dom zu Halberstadt, mit Ausnahme der ältern Westfasade. Das Langhaus ist eins der alleredelsten Bauwerke, welche die Gothik in Norddeutschland zu Stande gebracht hat. Grundriss s. oben S. 434. Weitere Mittheilung bringt der Art. *Halberstadt*.

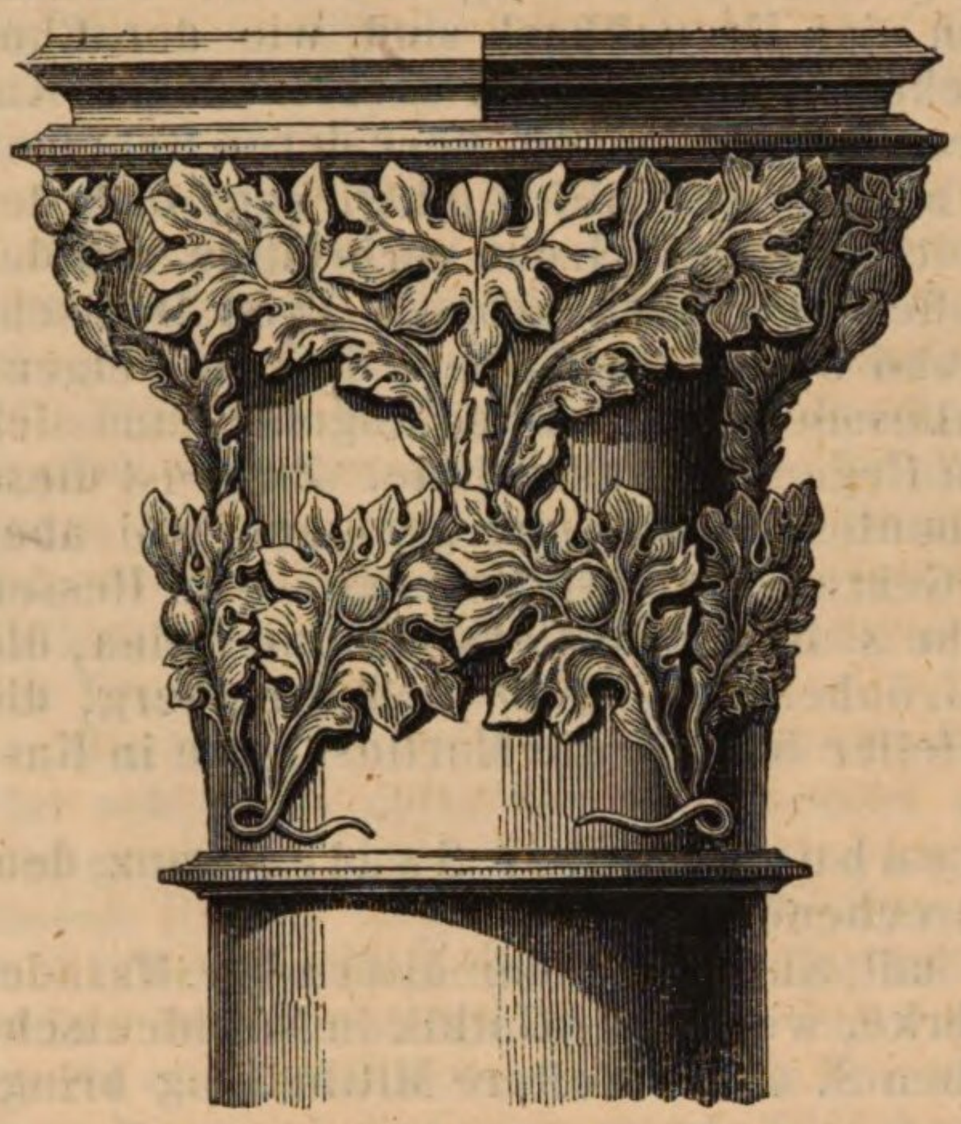
1240 bis 50. Marienkirche zu Stargard, Bauwerk der Tempelherren, ausgezeichnet durch die Höhe des Gewölbes, durch die Kühnheit der Bogen und durch die Zierlichkeit und Schlankheit der unterstützenden Pfeiler. Ohne Kreuzgang oder sonstige Vor- und Rücktritte bildet der höchst einfache Plan der Kirche ein Oblongum, das sich an der Morgenseite in einem Halbkreise abschliesst. Zu äusserst umher läuft an den Seiten und um das Chor ein zwanzig Fuss hohes Gewölbe, das zur Linken vierzehn, zur Rechten dreizehn Fuss, hinter dem hohen Chore aber nur neun Fuss tief ist; in demselben sind jetzt an den langen Seiten Emporen angebracht. Auf dieselbe Art ziehen sich die sechzig Fuss hohen und neunzehnthalb Fuss breiten Seitengänge in einem Halbkreise um das Chor, wo deren Tiefe sich bis auf elf Fuss verringert. Von den achtzehn Pfeilern, welche das Hauptschiff bilden, sind die beiden vordersten von ungeheurer Stärke und sehr unregelmässiger Form, die übrigen sechzehn achteckig bei einem Durchmesser von fünf Fuss, kleine Abweichungen nicht mitgerechnet. Je sechs derselben stehen zu beiden Seiten in grader Linie, dann treten die zwei nächsten etwas gegen die Mitte vor, und die beiden äussersten, wozwischen jetzt der hohe Altar angebracht ist, nähern sich einander bis auf eine Entfernung von etwa sieben Fuss. Die ganze Anordnung ist ebenso einfach als der Eindruck der sich nahetretenden reichgeschmückten Säulen majestätisch und Ehrfurcht gebietend.

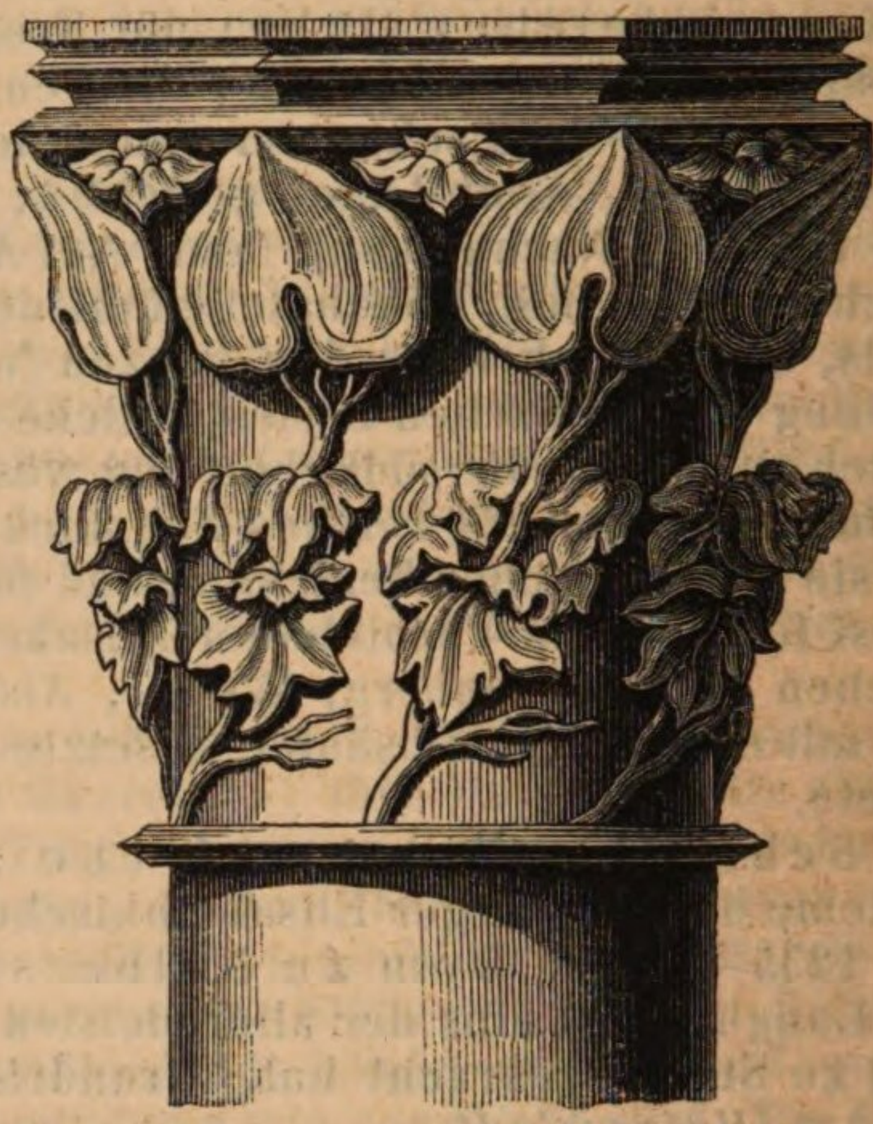
1245—1274. Stadtkirche zu Ahrweiler im Rheinland, mit spätgermanischen Emporen. Die Querarme dieser Kirche sind zu polygonen Seitenchören gestaltet.

1247—1343. Marienkirche zu Reutlingen, das einzige Gebäude, das Schwaben aus der ersten keuschen Knospenzeit des rein germanischen Styles vollendet und erhalten besitzt. Der Grundriss zeigt eine Länge von 127½ Fuss, Quer- und Nebenschiffe und gradlinigen Chorschluss. Obschon am ganzen Baue keine höhere Durchbildung sichtbar ist, gewährt er doch durch seine guten Verhältnisse, durch seine ernsten und wolgemessenen Formen einen sehr bedeutenden Anblick. Der prinzipwidrige Chorschluss in englischer Weise fällt auf; ebenso geschlossen ist aber bereits der Chor der vor 1245 entstandenen Nonnenklosterkirche Gnadenthal bei Schwäbisch-Hall. Der aus dem Mittelschiff emporsteigende Hauptthurm ist etwas zu massig, indess wächst er gut und stattlich aus sich heraus. Die achtseitige massive Pyramide mit Dornen an den Sparrenecken hat oben noch einen kleinen Umgang, worauf sie sich vollends in die bekrönende Blume spitzt. 1726 brannte das Innere der Kirche aus, daher die moderne Wölbung. Nur das Chorgewölbe ist noch das alte.

1248. Gründung des Kölner Domes, des höchsten Meisterwerkes der ge-

sammten mittelalterlichen Baukunst, an dessen Vollendung aber noch unser Jahrhundert zu arbeiten hat. Nur den 1322 geweihten Chor hat uns das das Mittelalter vollendet überliefert. Die Domgrundform ist die des Kreuzes mit drei Thürmen an der Abendseite und vier um das von sieben polygonen Kapellen umkränzte Chor sich herumziehenden Seitenschiffen. Die Pfeiler von rundem Kerne sind mit Halbsäulen von verschiednem Durchmesser besetzt. (Ein Paar der schönsten Knäufe der Pfeiler





legen wir in Abbildung vor.) Der Bau wurde bis ins 16. Jahrh. im Geiste, wenn auch nicht streng in der Form des ursprünglichen Planes fortgeführt, so dass er eine dreifache Entfaltung des germanischen Styles wahrnehmen lässt. Erstes Stadium: die untere Hälfte des Chores bis dahin, wo das Mittelschiff sich über die Nebenräume erhebt. Zweites Stadium: der obere Theil des Mittelschiffes im Chore. Drittes Stadium: das System von Strebethürmen und Bögen, die sich über den Seitenräumen des Chors erheben. Die auf uns gekommenen Baurisse der Westfronte gehören nicht dem ursprünglichen Plane, sondern der letzten und zugleich bedeutendsten Um- und Ausbildung desselben an. (Literatur: *Sulpiz Boisserée,* Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln, 1823; von demselben Herausgeber Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes, in neuer Auflage 1843 erschienen. *M. J. de Noel,* der Dom zu Köln, 2. Aufl. 1837. Die Originalzeichnungen der Thurmfasade, herausgegeben von *Georg Moller,* 1837. Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues, eine Schrift des jetzigen Dombaumeisters *Zwirner,* 1842. *Kugler* in der deutschen Vierteljahrschrift 1842, Heft 3. *Johannes Kreuser,* Kölner Dombriefe, an Zwirner gerichtet, 1844.)

1250—1500. Dom zu Metz, nah verwandt mit dem Kölnerdome. *Al. de Laborde, les monumens de la France, pl.* 199.

Nach 1250 sind die dem spätromanischen Querschiffe sich anschliessenden Schiffe des Langhauses des Freiburger Münsters zu setzen. Auch das unterste Drittel (der Querbau) des Thurmes, der an der Vorderseite über dem Haupteingange emporsteigt, fällt in selbe Zeit.

1251—1268. Imposante Kirche der frühern Benediktinerabtei, jetzigen Gelehrtenschule Pforta bei Naumburg. Sie zeigt den deutschen Styl in seinen reinen Anfängen. Namentlich muss die einfach und edel gehaltne Westseite hervorgehoben werden. (S. Abb. u. Beschr. in den von Dr. Ludwig Puttrich und G. W. Geyser dem Jü. herausgegebnen Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen.)

In gleiche Zeit mit der Schulpforter Kirche ist der Westchor des Naumburger Domes zu setzen.

Frauenkirche zu Arnstadt. In diesem Gebäude lernt man einerseits eine sehr interessante Ausbildung des spätromanischen, andrerseits eine fast noch merkwürdigere eigenthümlich reiche Ausbildung des frühgothischen Baustyles kennen. Der Chor, der zu den letztern Theilen gehört, und namentlich das Innere desselben, bildet eins der schönsten Stylbeispiele, die wir aus jener Epoche in Deutschland haben. (Vergl. Puttrichs *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich Schwarzburgischen Landen,* wo diese Kirche auf zehn Tafeln dargestellt ist.)

1251—1317. Katharinenklosterkirche zu Stralsund, mit runden und achteckigen Pfeilern.

1255—1265. Chor der Abteikirche zu Altenberge bei Köln, in der Anlage dem Kölner Domchore verwandt, in allem Detail aber sehr einfach, mit Rundpfeilern ohne Gurtträger. Die übrigen Theile dieser höchst interessanten Cisterzienserkirche datiren später; die Weihung fand erst 1379 statt. Aus dem Verfalle, in den sie in neuerer Zeit gerathen war, ist sie durch vollständige Wiederherstellung unter Leitung des Kölner Bauinspektors Biercher errettet worden. Die beträchtlichen Kosten hat der König von Preussen getragen.

1260. Weihjahr der Minoritenkirche zu Köln.

1262—1278. Die edel entwickelten Styl zeigende Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, Werk eines französischen Baumeisters. Der Wimpfener Dechant Burchard de Hallis († 1300) schreibt in seinem über das Unternehmen seines Amtsvorgängers, des Dechanten Richard von Dietensheim, berichtenden *Chronicon ecclesiae Wimpensis* (abgedruckt bei Schannat, *Vindemiae litt.*): „*Monasterium a R. P. Crudolfo constructum, praenimia vetustate ruinosum, ita ut jam in proximo ruinam minari putaretur, diruit accitoque peritissimo architecturae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno Basilicam ex sectis lapidibus construi jussit.*“ Auf diese für gleichzeitig zu erachtende Notiz hat Dr. Franz Hubert Müller aufmerksam gemacht, der die Stelle in seinen 1832 erschienenen Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde (I. S. 73) mittheilte. Für die direkte Abkunft unsers gothischen Kirchenstyles aus Frankreich legt diese Notiz besondres Gewicht in die Wagschale.

1262—1317. Katharinenkirche zu Oppenheim mit eigenthümlich gestaltetem Chore von schlichten frühgermanischen Formen; das Schiff in reicher Ausbildung des Styles, die sich besonders in der herrlichen Pfeilergliederung und in dem prächtigen Schmuckwerke der Fenster der Seitenschiffe geltendmacht. Uebrigens bietet der St. Katharinenbau das an einer Kirche reingermanischen Styls vielleicht einzige Beispiel eines Mittelthurmes dar. Der an der Westseite angebaute zweite Chor, der 1439 geweiht ward, ist jetzt eine Ruine. Ein Prachtwerk über diese Kirche hat Fr. H. Müller herausgegeben.

1267. Kirche zu Altenberg an der Lahn.

1271. Klosterkirche zu Berlin in einfach strengem Style mit mancherlei besondern Eigenthümlichkeiten; die Pfeiler viereckig mit vier Halbsäulen als Gurtträgern; die Arkadenbögen breite Gurte in romanischer Weise; die Chornische über die Flucht der Seitenwände des Chors hinaustretend.

1274. Gründung der Marienburg an der Nogat, des ausgedehntesten und grossartigsten Schlosses aus der Ritterzeit. Man unterscheidet das „alte Schloss“, das der Landmeister Konrad v. Thierberg im 13. Jahrh. erbaut hat, das „mittlere Schloss von 1309 (in welchem Jahre der Hochmeister Siegfried v. Feuchtwangen den Sitz des deutschen Ordens von Venedig hieher verlegte) und das „niedere Schloss“ von 1335.

1274. Baubeginn der Domkirche zu Meissen, die jedoch erst im Verlaufe des 14. und 15. Jahrh. zu ihrer jetzigen Gestalt gebracht worden ist. Sie hat mit wolgebildeten Gurtträgern besetzte Pfeiler von viereckiger Grundform. Die Schiffe sind gleich hoch. Die Fensterarchitektur, wie alles andre Detail, karakterisirt die verschiednen Epochen der Ausführung. S. *Schwechtens* Werk über diesen Dom, und *Puttrichs* Baud. d. Mitt. in Sachsen, B. II. Lief. 1—3.

1275 oder 76 wurden die drei Langschiffe des Strassburger Münsters vollendet.

1275—1486. Dom zu Regensburg. Der Chor zeigt noch strenge Formen; die spätgermanische Fasade ist sehr reich geschmückt und hat zwei unvollendet gebliebene Thürme auf den Seiten. Das neuerdings von allem eigeschlichnen Fremdartigen gereinigte Innere macht durch die edeln harmonischen Verhältnisse, durch die reichgegliederten Pfeiler und die grossen breiten Fenster einen ausserordentlich erhebenden und feierlichen Eindruck. Diese Kirche, der schönste Schmuck Regensburgs, ist überhaupt einer der schönsten gothischen Dome von ganz Deutschland.

1276. Stiftskirche zu Kyllburg im Kreise Bittburg, im Eifelgebirge. Vor einigen Jahren wurde das Dach des dortigen Kreuzganges, eines der ausgezeichnetsten Werke dieser Art im gothischen Style, zur Ersparung der Unterhaltungskosten abgetragen, zufolge welcher Operation denn natürlich die Gewölbe einstürzten, so dass nun bereits die Hälfte des Bauwerks in Trümmern daliegt.

Kirche zu Marienstadt im Nassauischen, mit Chorumgang und Kapellenkranz.

1276. Gründung der Mariaschneekirche zu Wien durch Ottokar von Böhmen. Vollendet ward dieselbe 1330 von Karl Scheinpfeil. An ihrer Westseite drei schöne Eingangsthüren.

1277. Baubeginn der Strassburger Münsterfasade durch Meister Erwin von Steinbach, der bis zu seinem 1318 erfolgten Tode (also 41 Jahre lang) dem Baue vorstand.

1278. Lambertskirche zu Münster und Jakobsk. zu Greifswalde.

1278. Aegidienkirche zu Braunschweig, ein durch seine Innerwirkung ausgezeichnetes Gebäude. Jetzt ist die Kirche ein Tempel der Künste geworden, indem sie zu Kunstausstellungen und Musikaufführungen dient.

1280. Erneuung der Haupttheile des Domes zu Havelberg im Brandenburgischen.

1285. Barfüsserkirche zu Erfurt, mit herrlichen Pfeilern und schönem Gewölbe. Die neuerliche Wiederherstellung dieser Kirche ist technisch auf das Trefflichste gelungen, welches Verdienst dem Professor Pabst an der Erfurter Kunstschule gebührt.

1286—1337. Liebfrauenkirche zu Frankenberg in Kurhessen.

1288—1298. Kirche zu Juditten, die Aelteste im Samlande.

1290. Dom zu Verden im Hannöverschen.

1291—1332. Seitenkapellen des Mainzer Domes.

Dom zu Schwerin, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. erhöht und erweitert und erst im dritten Viertel des 14. Jahrh. vollendet. Er hat eine Erhebung von ungefähr 100 Fuss unter den Gewölben und gehört zu den reinsten und edelsten Bauwerken des reinen nnd grossen Spitzbogenstyls in den Ostseeländern, indem er durchweg aus Einem Gusse und Einem Gedanken gebildet erscheint.

Um 1300 sind die höhern Theile des Freiburger Thurmes zu setzen, das zweite Drittel (der Achteckbau) und die achtseitige reich durchbrochene Pyramide. Letztere ist die Schönste unter allen zur Ausführung gekommenen gothischen Thurmspitzen; sie macht einen Eindruck von Leichtigkeit, Kühnheit und Eleganz wie keine andre. Die Höhe dieses Wunderwerks, dieses „Stolzes der germanischen Baukunst", beträgt 385 rh. Fuss.

1300. Chor der Kirche zu Hirzenach im Rheinland.

Marienkirche zu Lübeck, mit niedrigen Abseiten.

1300—1419. Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen.

1303—1370. Marienkirche zu Treptow in Pommern.

Kirche zu Dobberan an der Ostsee, Bauwerk von Peter Wiese.

1306—1309. Schlosskapelle zu Marienburg in Preussen.

1306—18. Langhaus der Osnabrücker Marienkirche.

1309. Baubeginn des „mittleren" Baues des Deutschordensritterschlosses und Hochmeistersitzes Marienburg. Dieser mittlere Bau enthält die bedeutsamsten Räume des kolossalen Gebäudekomplexes. Vergl. das Prachtwerk über Marienburg von *Frick*.

1310. Erweiterung der im 13. Jahrh. gegründeten Nikolaikirche zu Pritzwalk im Brandenburgischen. 1451 ward die Kirche abermals erweitert und 1501 renovirt.

1311. Baubeginn der Stralsunder Nikolaikirche. Niedrige Seitenschiffe.

1314. Baubeginn der Marienkirche zur Wiese (Wiesenkirche) in Soest. Begründer dieses ausgezeichneten Werkes unter den westfälischen Denkmalen der Gothik war Meister Johannes Schendeler. Neuerdings ist ihrem Verfalle durch Wiederherstellung auf Kosten des Königs von Preussen vorgebeugt worden.

1315. Gründung der Burgkapelle auf Rheinfels. Ruine.

1315—1338. Chor des Domes zu Frankfurt am Main.

1316. Marienkirche zu Kolberg in Pommern.

1317. Baubeginn von St. Steffan und St. Quintin zu Mainz.

1318 od. 61. Der wunderschöne Erker des Pfarrhofes bei St. Sebald in Nürnberg.

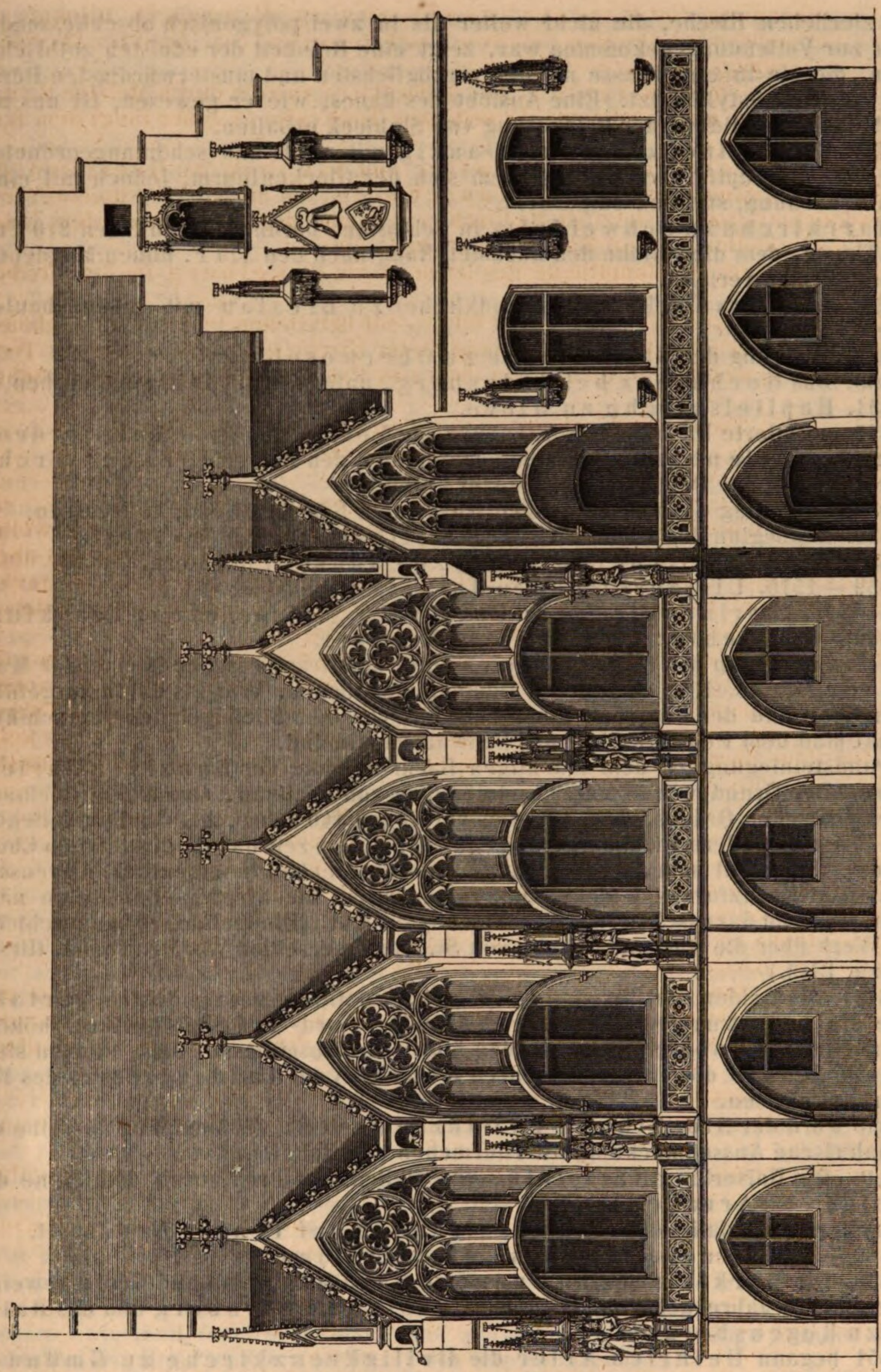
1320. Thurmbau der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Der Domchor und die Katharinenkirche zu Lübeck.

1321. Gründung der Steffanskirche zu Helmstedt.

Baubeginn der Liebfrauenkirche zu Esslingen. Berühmt ist der 230 F. hohe Thurm dieser Kirche, der ästhetisch und construktiv ein wahres Meisterwerk heissen darf. Vergl. den Stadtartikel.

1325. Rathhaus zu Braunschweig. Das Gebäude ist zweiflüglich. Der prächtige Aufriss (s. unsern Holzstich von Al. Brunner) lässt dies Bauwerk als das beachtenswertheste Rathhaus auf deutschem Boden erscheinen. Die freistehende



(Rathhaus zu Braunschweig.)

Vergitterung läuft vor beiden Flügeln hin, und der zweite Giebel ist dem in unsrer Abbildung mitgetheilten sehr nah verwandt.

Dem 14. Jahrh. entstammen auch die Rathhäuser zu Aachen, Breslau, Halberstadt, Münster, Nürnberg, Prag, Pressburg und Regensburg.

1326, nach Andern erst 1359, wurde der Chor der Wiener Steffanskirche gegründet.

1327: Weihjahr der durch ihren zierlichen Chor namhaften Kirche zu Weissenburg in Franken.

1327—1387. Marienkirche zu Bamberg.

1328. St. Wernerskirche ob Bacharach, jedem Rheinreisenden als die schönste und reizvollste Ruine des gesammten Rheinthales bekannt. Der Ueberrest

dieser zierlichen Kirche, die nicht weiter als in zwei polygonisch abschliessenden Chören zur Vollendung gekommen war, zeigt eine Reinheit der edelsten gothischen Formen, die sie in eine Klasse mit den vorzüglichsten und musterwürdigsten Denkmalen dieses Baustyls setzt. Eine Ansicht des Baues, wie er gewesen, ist uns nur durch Merians Abbildung der Belagerung von Stahleck erhalten.

1330. Katharinenkirche zu Danzig mit reich und schön angeordnetem Giebel an der Hauptfasade, aus welchem sich der Glockenthurm, jedoch mit einer neuern Bedachung, stattlich emporhebt.

Pfarrkirche zu Schweidnitz in Schlesien, berühmt durch ihren 320 Fuss hohen Thurm, dem diese Höhe den nächsten Rang nach den 329 F. hohen Magdeburger Domthürmen verleiht.

1330—36. Frauenkirche (Sandkirche) zu Breslau mit schöngebautem Schiffe.

1331. Weihung der Stiftskirche zu Oberwesel.

1333. Das Hochkreuz bei Godesberg, unfern Bonn, Heiligenhäuschen.

1334. Kapitelskirche zu Kleve.

1335 erweiterte Dietrich von Altenburg die Vorburg und die Hauptordenskirche zu Marienburg. Derselbe begann auch den Bau dasiger Annakirche, welche die Gruft der Deutschordensmeister enthält.

1335. Gründung des zweithürmigen Domes zu Königsberg in Preussen.

1336. Baubeginn des Thurmes der Stiftskirche zu Wetzlar.

1338. Jodokuskirche (Jobstkirche) zu Landshut in Baiern.

1339—1510. Ulrichskirche zu Halle an der Saale.

1340. Katharinenkirche zu Osnabrück. Mainbrücke zu Frankfurt.

1340—78. Liebfrauenkirche zu Münster.

1343. Baubeginn des Prager Domes unter dem französischen Baumeister Matthias von Arras. 1385 gerieth der Dombau ins Stocken. Was bis dahin ausgeführt ist (der Chor und der Unterbau eines Thurmes vor dem Südflügel des Querschiffes) verdankt man dem Peter Arler aus Schwäbisch-Gmünd.

Grundsteinlegung zu dem mächtigen Backsteinbaue der Danziger Marienkirche. Der Grund wurde unter Ludolf König von Waitzau, damaligem Hochmeister des deutschen Ordens, gelegt und es vergingen 160 Jahre, bis der Bau vollendet stand. Wie alle andern Kirchen Danzigs aus der Ordenszeit hat sie gradlinigen Chorabschluss. Sie stellt sich als der bedeutendste Kirchenbau im eigentlichen Preussen heraus. Die Kreuzform ist nicht ganz regelmässig; die Strebepfeiler treten nach innen hervor und dazwischen sind Kapellen angebracht. (Ein treffliches baugeschichtliches Werk über die Oberpfarrkirche von St. Marien erschien von Dr. Theod. Hirsch in Danzig 1843.)

1346. Die beiden stattlichen, reich mit Skulpturen geschmückten Portale, welche die Augsburger Domkirche an der Nord- und Südseite ihres höhern Baues aufweist, da wo sich dieser an den ältern Bau anschliesst. Diese Pforten sind, sowie alle Gewölbe dieser Kirche, durch Konrad von Randegg (Custos des Domes) erbaut worden.

1346 ward der Stockthurm zu Danzig angelegt. 1508 empfing derselbe die sehr malerische Ausschmückung mit Thürmchen und Fahnen.

1348. Die Kaiserburg Karlstein, drei Meilen von Prag, nach dem Plane des Matthias von Arras erbaut.

Aus ders. Zeit datirt die Emmauskirche in der Prager Neustadt.

1349—1353. Der edle Chor des Erfurter Domes.

1350. Die Marktkirche zu Hannover, den H.H. Jakob und Georg geweiht.

Demselben Jahre gehören das Haus Nassau zu Nürnberg und das Rathhaus zu Regensburg an.

1351 begann Heinrich Arler die Heiligkreuzkirche zu Gmünd in Schwaben. Die Anlage macht dem Vater des Erbauers der so höchst grossartig wirkenden Domkirche zu Prag alle Ehre. Arler war es wohl, welcher durch den stattlichen Gmünder Bau den schwäbischen Kirchenbauten, namentlich der auch von Waagen gewürdigten Nördlinger, Dinkelsbühler — so wie der Schwäbisch-Haller Kirche das Vorbild gleich hoher Schiffe und in den Chor sich fortsetzender, also einen Umgang darin bildender Säulen gegeben hat. Sein Gmünder Kapellenkranz so gut wie der seines Sohnes zu Prag gehört — gleich dem Kölner — der französischen Art an, welche dem Arlerschen Genius überhaupt entsprochen zu haben scheint, indem dieser in beiden Bauten das Grosse, Schwungvolle, Luftige aber Abstrakte und Nüchterne des französischen Wesens wiedergibt. Die Fortsetzung der Säulenreihe in das Chor hinein ist auch entschieden nicht prinzipgemäss, ja, wie

St. Godehart in Hildesheim beweist, romanischer Gedanke. Chor und Schiff werden dadurch nicht gehörig auseinandergehalten; und ersterem fehlt der organische und beruhigte Schluss: denn die Säulen endigen nicht, sondern gehen unstät und doch unlebendig mit dem Auge um. Bei alledem bleibt die Gmünderin eine prächtige Kirche.

1353. Der Chor am Münster und das Rathhaus zu Aachen. Erbauer Beider war der damalige Aachener Bürgermeister Gerhard, Freiherr von Schellart, genannt *Chorus* (wahrscheinlich in Anspielung auf seinen Chorbau).

1355—61. Liebfrauenkapelle zu Nürnberg, erbaut durch Georg und Fritz Ruprecht, mit bildwerklicher Schmückung der Vorhalle durch Sebald Schonhofer.

Derselben Zeit gehört der „schöne Brunnen" zu Nürnberg an. Auch haben dieselben Meister, die wir eben bei der Frauenkirche genannt haben, ihn ausgeführt und geschmückt. Das achtseitige Spitzthürmchen, das seinen architektonischen Theil bildet, gehört in seinen Gesammtformen wie in einzelnen Theilen zu dem Zierlichsten und Anmuthigsten, was je die Gothik hervorgebracht hat. 1822—24 ist er durch Bandel und Burgschmiet wiederhergestellt worden.

1356—1431. Der höhere Theil des Augsburger Dombaues mit dem Chore gen Osten, unter Bischof Markard von Randegg in reinem schönen Style begonnen und unter Bischof Peter vom Domcustos Guerlich vollendet. Die Länge dieses nach Art des Kölnerdomes rund mit den herumgeführten niedrigern Seitenschiffen abschliessenden „höhern Baues" beträgt 139 Fuss, die Breite 132 F. 6 Z., die Höhe 93 Fuss. Die Widerlagen sind durch einen giebelförmigen Abschluss mit der ähnlichen Form der Seitenschiffe des ältern „niedrigern Baues" etwas in Uebereinstimmung gebracht. Den äussern Hauptschmuck dieses Höhenbaues bilden die schon 1346 errichteten Portale.

1357. Baubeginn der Moldaubrücke zu Prag, deren erster Baumeister Peter Arler war. Die Thürme derselben datiren vom 15. Jahrh.

1360 vollendete Peter Arler von Gmünd den Chor der Bartholomäuskirche zu Kollin in Böhmen.

1361—1377. Der westliche Chor von St. Sebald zu Nürnberg. Der Grundriss (s. folg. S.) theilt den Bau durch seine Pfeiler in einen mittlern und einen umlaufenden äussern Raum. Die Höhe dieser Räume ist gleich. Der Innerraum ist mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, der äussere dadurch, dass Dreiecke sich zwischen die Vierecke schieben, mit sieben Seiten des Sechzehnecks. Pfeiler und Gewölbe halten sich das Gleichgewicht; äussere Strebepfeiler klammern das Ganze zwischen sich ein. Die innern Tragpfeiler sind viereckig mit abgeschrägten Ecken, und an ihren vier Hauptflächen mit Cylindern verbunden. Während über die ganze Breite der Pfeiler deren Verbindungsbögen aufliegen, entwickeln sich aus den Cylindern allein die Quer- und Kreuzgurte der Gewölbe, welche wieder an der äussern Umfassungsmauer auf Wandpfeilern ruhen, die für jedes Gurt einen Stab als Träger vorspringen lassen. Wird die aufwärtsgehende Bewegung der innern Tragpfeiler in der Uebergangsperiode noch durch Kapitäl und Kämpfergesims, während der gothischen Blütezeit durch Laubfries und Gesims geschlossen, und über diesem die Gurt- und Gewölbe-Bewegung aufgesetzt, so sehen wir hier dagegen, bei Wegfall der Laubkrone und des Gesimses, die Gurte ohne Weiteres aus ihren Tragcylindern herauswachsen, welche Weise im 15. Jahrh. fast allgemein beliebt war.

1362. Der grössere Kreuzgang des Basler Domes. Der kleinere nach dem Rheine zu ist jünger und zwischen 1400—86 entstanden.

1363: Weihjahr des Schiffs des Magdeburger Domes.

1364. Der Kapellenthurm zu Rottweil. Ueber diesen imposanten Thurm, dessen Untertheil freilich zu hoch und schwer ist für das luftige Achteck darüber, berichtet Dr. Heinrich Merz in Nr. 84 des Kunstblattes 1845.

In dieselbe Zeit fällt der mit glasirten Ziegeln eingedeckte obere Thurmbau der Gmünder Johanniskirche, wo das Missverhältniss zwischen Ober- und Unterbau noch stärker ist als am Rottweiler Thurme.

1369. Kapelle zu Fornich im Rheinland.

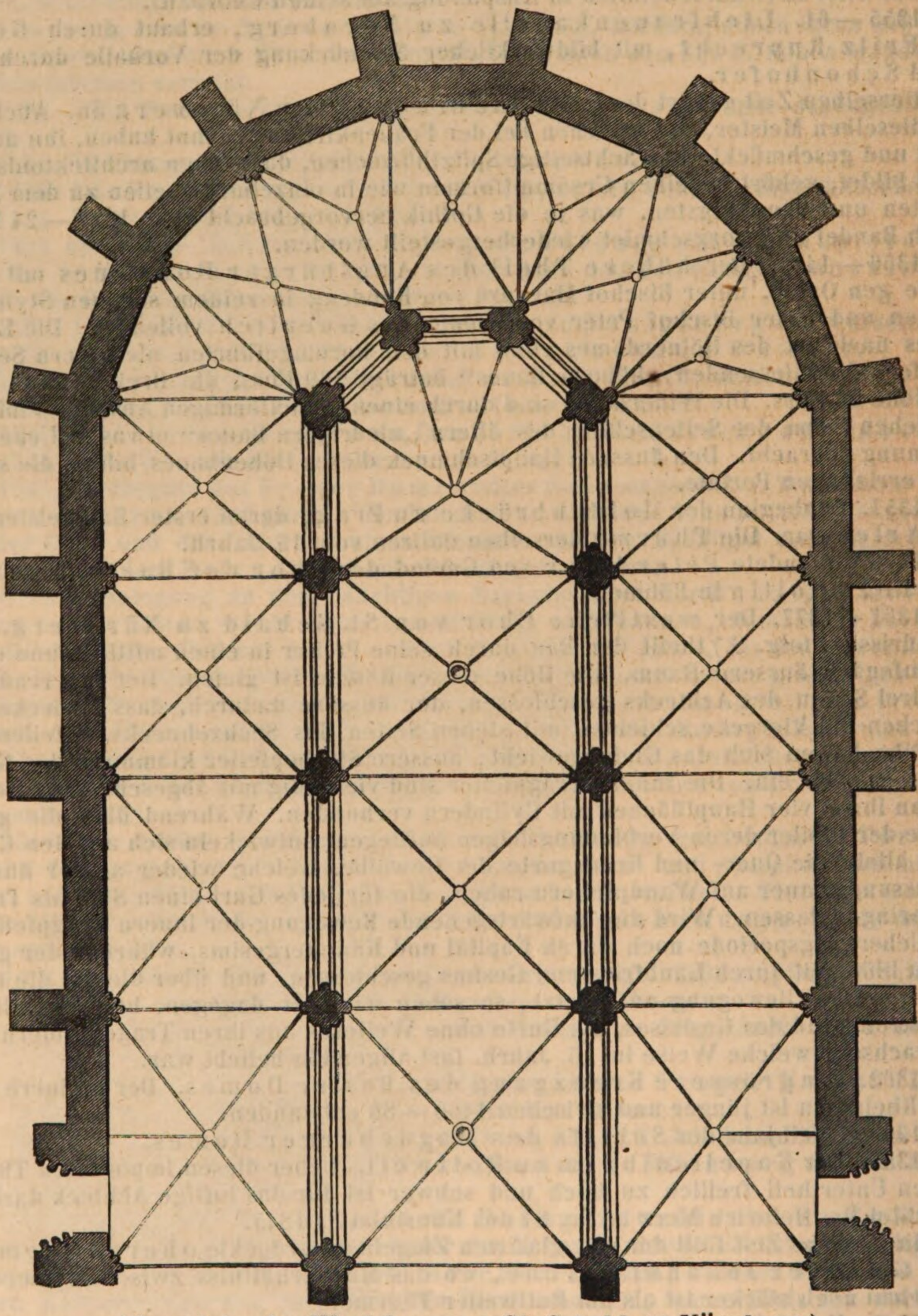
1369—1384. Die Klosterkirche auf dem Oybin bei Zittau.

1373—1453. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber. Durch seine schönen Formen gibt sich der zehnfenstrige Ostchor als der älteste Theil des 280 F. langen Gebäudes kund. Wie an der Wiener Stefanskirche erheben sich hier, da wo der Chor beginnt, zwei Thürme mit durchbrochenen Spitzen, von welchen die eine etwas stumpfer und kürzer ist als die andre.

1377—1441. Die schöne Liebfrauenkirche zu Würzburg. Als Baumei-

ster derselben bis 1409 werden genannt: Meister Weltz der Steinmetz und Eberhard Friedberger von Frankfurt.

1377. Baubeginn des Ulmer Münsters. Dieser Bau wurde als ein durch zwei Pfeilerreihen in drei gleich breite Schiffe getheiltes Langhaus angelegt. In der Verlängerung des Mittelschiffs gegen Morgen ist der gleich breite Chor und in der Verlängerung desselben Schiffs gegen Abend die Halle des Fasadethurms. Am Ende des Langhauses in den Ecken zwischen demselben und dem schmälern Chore sollten noch



(*Grundriss des Westchors von St. Sebald zu Nürnberg.*)

zwei kleinere Thürme sich erheben. Hundert Jahre später waren der Chor und das Langhaus unter Dach, der Fasadethurm bedeutend höher über dasselbe, bis zum Anfange des Achtecks, und die Seitenthürme bis zum Dachsims des Mittelschiffs aufgebaut. Seitdem steht der Fortbau still und das Riesenwerk scheint das Schicksal fast aller seiner Zeitgenossen theilen zu müssen; das Missverhältniss zwischen Kirche und Thurm wird leider noch lange fortbestehn. Erst wenn der Thurm vollendet wäre, würde das Münster die ihm zugedachte Wirkung erreichen, erst dann würde die jetzt

so schwer scheinende Masse des Langhauses am Thurme sich wolgefällig ansetzen, denn auch bei diesem Baue, so grossartig die Kirche an und für sich ist, sollte doch der Thurm nicht allein durch seine Höhe, sondern auch und hauptsächlich durch seinen architektonischen Reichthum sich vor allem Andern auszeichnen. Den wahren Eindruck des vollendeten Baues gibt die Fantasie am Deutlichsten, wenn man sich die zu Grunde gelegten Hauptverhältnisse vergegenwärtigt. Nimmt man nämlich die Breite des Mittelschiffes (50 Fuss) als Einheit an, so findet man, dass die Länge des Langhauses gleich deren fünf, die Länge des Chores gleich deren zwei und die Thurmhalle als Quadrat gleich einer dieser Einheiten ist. Das ganze Gebäude ohne Mauerdicke und Pfeilerausladungen ist mithin gleich acht Einheiten lang und deren gleichfalls im Innern, ohne Pfeilerstärke von je 7 Fuss, gleich drei breit. Die Höhe des Mittelschiffs ist fast gleich drei Einheiten, die der Seitenschiffe die Hälfte davon und die Chorhöhe fast gleich zwei Einheiten. Der vollendete Thurm würde genau zehn solcher Einheiten zur Höhe erhalten und die Seitenthürme würden wol bis zur Hälfte desselben gestrebt haben. (S. die „vergleichende Darstellung der fünf höchsten deutschen Münster“ im ersten Berichte des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben vom J. 1843.) Nach diesen grossartigen Verhältnissen würde die äusserste Länge des Gebäudes von ungefähr zehn Einheiten sowie die äusserste Höhe des Mittelschiffs von vier Einheiten sich wol zur Höhe des Thurmes vertragen haben. Die Zahl 5 oder 10 scheint überhaupt möglichst durchgreifend bei diesem Baue beobachtet zu sein, denn der Chor ist mit dem halben Zehneck geschlossen und zehn Pfeiler stehen zu jeder Seite des Mittelschiffs. Auf den zwei obersten Pfeilern steht der Thurm im Innern; verbunden sind dieselben durch einen Triumfbogen fast in gleicher Höhe des durchlaufenden Gewölbes vom Mittelschiff. Die Ausführung der Strebebögen von den Seitenschiffen ans Mittelschiff und an die Thnrmseiten unterblieb. So war der Bau bis zum Schlusse des 15. Jahrh. Damals scheint es nöthig geworden zu sein, die offene Thurmhalle gegen Mittag und Mitternacht zu schliessen oder zu unterfahren und das Kellergewölbe unter derselben auszufüllen, indem die Thurmlast für genannte zwei freistehende Pfeilerstützen auf unterwölbtem Grunde wol zu schwer werden mochte. Um gleiche Zeit wurden von denselben Pfeilern gegen die Wandungen der Seitenschiffe starke Verbindungsmauern aufgeführt, wodurch für jedes Seitenschiff eine Halle je der Thurmhalle zur Seite entstand; ferner wurden zu weiterer Sicherung die Seitenschiffe durch runde Schäfte getrennt, welche mit den Pfeilern des Mittelschiffs in gleicher Achsenlinie stehen, sodass statt der bisherigen drei Schiffe nunmehr fünf Schiffe sich zeigen. — Ueberhaupt hatte die lange Bauzeit von über 100 Jahren zur Folge, dass der ursprüngliche Plan wol in Manchem verlassen wurde. So lassen Beobachtungen vermuthen, dass das Gewölbe des Mittelschiffes jetzt höher gesetzt ist als es gedacht oder sogar schon ausgeführt war; die Fenster desselben gingen tiefer herunter und waren wahrscheinlich durch eine innere Umgangsgallerie verbunden. Diese Umwandlungen scheint eine veränderte Bedachung der Seitenschiffe veranlasst zu haben. — Räthselhaft bleibt auch die Vorhalle des Portals, deren reiches Bekrönungsgesims in keinem organischen Zusammenhange mit der Architektur der sie einschliessenden Thurmstreben gesetzt ist, wol aber mit dem Dachsims der Seitenschiffe in gleicher Höhe läuft. Ebenso könnte die Vermuthung Raum fassen, dass die jetzige Länge der Seitenschiffe nicht im ursprünglichen Plane lag, sondern dass der Thurm, gleichwie der Freiburger, auf drei Seiten frei bleiben sollte. Nach der sogen. Originalzeichnung, die wol aber erst zur Zeit Matthäus Böblingers (1474—1492) gefertigt sein mag, lässt sich darüber keine Gewissheit entnehmen, da diese Zeichnung blos den geometrischen Aufriss der Portalseite ohne Seitenansicht und Grundriss gibt. Nach derselben besteht der Thurm aus drei wesentlichen Abtheilungen, dem Viereck, dem Achteck und dem Helme. Das Viereck nimmt beinah die Hälfte der Höhe des vollendeten Thurmes ein, die obere und etwas grössere Hälfte ist durch das Achteck und den Helm getheilt, wobei zu bemerken, dass der Helm wiederum etwas höher als das ihm untergesetzte Achteck ist. Es scheint, dass bei diesen geometrischen Verhältnissen die perspektivische Wirkung in der Natur in Rechnung gezogen ward, vermöge welcher dann Gleichheit der Abtheilungen für den Beschauer des Thurms sich ergeben würde. Das Viereck (der bis jetzt ausgeführte Thurmbau) besteht wieder aus drei fast gleichen Stockwerken, wovon das erste bis zur ersten Gallerie unter dem grossen Portalfenster, das zweite bis zur zweiten mit dem Dachsimse des Mittelschiffs gleichlaufenden Gallerie geht und das dritte von dem vollkommenen Kranzumlaufe, auf dem das Achteck aufsitzt, bekrönt wird. Auch bei diesen Verhältnissen ist zu beachten, dass die Perspektive fast drei Abtheilungen erzielt. Das Achteck ist in seiner halben Höhe durch ein reiches wagrechtes Gitterwerk seiner Fensteröffnungen, gleichwie das dritte Gestock

des Vierecks, abgetheilt, und der ein Fünftel seiner Höhe zum untern Durchmesser habende Helm ist durch fünf Gurte, welche mit vorspringenden geschwungenen Giebeln verziert sind, in sechs durchbrochne überhöhte und gleichhohe Stockwerke getheilt. Auf dem Gurte des fünften Gestocks ist noch eine stark ausladende Bekrönung als fünfte Gallerie, und auf dem obersten Gestocke steht als Spitze eine riesige Marie mit dem Kinde. — Ueber die Seitenthürme findet man weder eine Zeichnung noch sonstige schriftliche Nachweise. Da ihre Errichtung durch die Construktion des Gebäudes nicht bedungen ist, auch eine Pfarrkirche, als welche das Münster erbaut wurde, nur einen Thurm haben durfte, so hat man schon vermuthet, dass damit für die Erhebung der Pfarrkirche zu einer Bischofskirche habe vorgesorgt werden sollen. Andre vermuthen in der Dreithürmigkeit eine Symbolisirung der Dreieinigkeit. Thatsache ist, dass die Seitenthürme fast bis zu ihrer halben Höhe stehen und dass der viereckige Stock des Thurmes gegen Mittag (wie ja auch die ganze mittägige Seite der Kirche) mit reicherer Architektur bedacht ist als der gen Mitternacht. Vergl. die Mittheilungen Eduard Mauchs in Nr. 14 des Kunstblattes 1848.

1379. Der Artushof (Junkerhof) zu Danzig, mit drei kolossalen Spitzbogenfenstern in der Vorderseite. Dies für Trinkgelage und Festlichkeiten erbaute Lokal brannte im J. 1476 ab, wurde aber drei Jahre darauf geräumiger hergestellt, erhielt jedoch erst 1552 die jetzige Ausdehnung. Aus letzter Zeit stammt denn auch das aufgesetzte Stockwerk und die reiche Ausschmückung der Fasade. Jetzt dient die auf vier schlanken Granitsäulen schöngewölbte Halle zu den Geschäften der Börse. Erlitt sie hiedurch auch manche Umgestaltung, so bewahrt sie doch im Ganzen ihren höchst originellen Karakter der Ausschmückung, denn noch stehen hier im alten Glanze die Abzeichen ehemaliger Brüderschaften und noch hängen hier alte Rüstungen und Waffen als Zeugen kühner Thaten.

1380. Marienmünster zu Prenzlau in der Mark Brandenburg.

Chor der Kirche zu Kollin in Böhmen.

1382 — 1407. Schloss Kriebstein bei Waldheim in Sachsen.

1388. Die östlichen Theile (der reichgeschmückte hohe Chor) der Moritzkirche zu Halle in Sachsen.

Das Kaufhaus zu Konstanz.

1388 — 1401. Katharinenkirchen zu Wilsnack und Salzwedel (in den Brandenburgischen Marken) mit thürähnlichen Durchgängen in den Strebepfeilern am Chore.

Die Wähinger oder Freisinger Kapelle zu Klosterneuburg von schlanken, hochaufstrebenden Verhältnissen, in welchen sich der Kulminationspunkt der deutschen Baukunst im 14. Jahrh. kundgibt, während die Details, die Kapitelle, Baldachine und namentlich die mit den Säulen durch einen Viertelkreis sich verbindenden Kragsteine, worauf wahrscheinlich Statuen angebracht waren, den Stempel der Uebergangszeit des 14. und 15. Jahrh. an sich tragen. Die Kapelle ist von eigenthümlicher Grundform, indem sie in der Ecke des Kreuzganges erbaut ist und zwei Schenkel eines rechten Winkels bildet. (Lief. I. des neuerdings von L. Ernst und L. Oescher unternommenen Werks über die „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“ bringt in lithogr. Bl. eine glücklich aufgefasste Inneransicht und karakteristische Details dieser Kapelle.)

1390 — 1429 stand Ulrich Ensinger dem Ulmer Münsterbau vor.

1392 wurde fast von Grund auf der Neubau der Kirche Maria Stiegen zu Wien begonnen. Der Chorbau wurde 1412 vollendet; das Schiff entstand später. Der Grundriss der Kirche ist so unregelmässig, dass er ein Räthsel bleibt. Hervorzuheben sind ihre drei bildwerkgeschmückten Eingänge und ihr besonders kunstreicher Thurm.

1393. Baubeginn des stattlichen vordern Hauptthurmes von St. Severin zu Köln, eines Hauptdenkmals jener einfachern Thurmarchitektur, die bei Besprechung der niederrheinischen Backsteinbauten (S. 441) geschildert worden ist. Sein unterstes Stockwerk mit der von dem mächtigen Fenster gradlinig abgeschnittenen Eingangsthüre bildet den unmittelbaren Eingang ins Hauptschiff, dem es an Höhe und Breite gleich ist, nur dass hier die Nebenschiffe nicht, wie tiefer abwärts am Rheine, neben dem Thurme, sondern erst hinter ihm vortreten. Das viel höhere Obergestock ist auf jeder Seite mit drei Blindfenstern ausgesetzt, von welchen nur der obere kleinere Theil des mittelsten als Schallloch geöffnet ist. Ein spitzbogiger Bogenfries mit vier Wasserspeiern krönt dieses obere Stockwerk, und über ihm steigt auf viel kleinerer Basis der achteckige Helm empor. Die Wendeltreppe ist an der südwestlichen Kante in Form einer vieleckig gebrochnen Röhre angeklebt. (In ähnlicher Einfachheit sind die zwei Thürmchen zu beiden Seiten der Chornische nach oben ausge-

baut, ihre untern Geschosse aber gehören wie die Nische selbst einer ältern Periode an, nämlich dem Uebergangsstyle des 13. Jahrh.) Jener Vorderthurm ist nicht durch die Stadt Köln, sondern durch einen Herrn des Niederrheins errichtet worden. In der von Koelhoff 1499 gedruckten „Cronica van der hilligen Stat van Coelne" heisst es sub Anno 1393: *In demselben Jahr ward der neue Thurm zu St. Severin begonnen des dritten Tages nach St. Urbans Tag durch Herzog Wilhelm vom Berge, ist aber jetzt, Anno* 1499, *noch nicht vollendet, denn vorgenannter Herzog starb in demselben vorgenannten Jahre.* — Offenbar ist der Severinsthurm nicht von einer Kölner Bauhütte geplant, vielmehr spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass er von einem Bergischen Baumeister, der natürlich im Styl seiner Heimath baute, angelegt worden ist.

Vor 1400: der von Ruprecht III. herrührende Theil des Heidelberger Schlosses, der Ruprechtsbau mit der alten Kapelle, welchen Friedrich der Siegreiche vergrösserte. Malerischer Zeuge vom vergrösserten Bau ist der „gesprengte Thurm."

Der Chor und die Thürme der Steffanskirche zu Breisach in Baden.

Hauptkirche zu Botzen in Tyrol, mit späterm Thurme (1501—1519). Eine Ansicht bietet der Holzschnitt von Aloys Brunner auf folg. Seite.

1399. St. Andreaskirche zu Halberstadt, ehemals Franziskanerklosterkirche, von schönen grossartigen Verhältnissen. Kirche und Abseiten sind von gleicher Höhe, der Chor ohne Abseiten. Der Bau ist auch ausgezeichnet in akustischer Hinsicht, daher diese Kirche zu grossen Musikaufführungen benutzt wird.

1400. Jakobskirchen zu Brünn in Mähren und zu Stralsund.

1400—1410. Das sogen. steinerne Haus zu Frankfurt a. M. — Erweiterung der h. Geistkirche zu Heidelberg.

1400—92. Steffanskirche zu Kalbe an der Saale.

1401. Stadtkirche zu Koburg.

1401. Katharinenkirche zu Brandenburg, erbaut durch Heinrich Brunsberg von Stettin, mit elegant geschmücktem Aeussern. Die mit Durchgängen versehenen Strebepfeiler treten nach innen hervor.

1403. Pfarrkirche zu Bingen am Rheine, erweitert im J. 1500, wo man die Umfangmauer durchbrach, die Streben als Pfeiler stehen liess und ein doppeltes Seitenschiff ansetzte.

1404—1431. Chor der Koblenzer Liebfrauenkirche. Werkmeister war Johann von Spey.

1405. Vollendung der h. Leichnamskirche zu Elbing.

1407. Rathhausthurm zu Köln, die sogen. Violine, ganz im ortsüblichen Style geschmückter, ja schon überschmückter Gothik. — Die grossartigen Hallen des Frankfurter Römers, erbaut durch Friedrich Königshofen.

1407—1409 baute der Klosterbruder Georg von Salem das Thürmchen zu Kloster Bebenhausen bei Tübingen. Es ist dem Esslinger Liebfrauenthurm ähnlich, aber weniger gediegen.

1408. Springbrunnen auf dem Altstadtmarkt zu Braunschweig.

1410. Rathhaus zu Freiberg im sächs. Erzgebirge.

1410—20. In diese Zeit fällt die schöne Konsolen- und Gallerie-Bekrönung von St. Nikolai zu Frankfurt am M., von welcher wir einen Theil nebst einem durchbrochenen Eckthürmchen auf S. 455 im Holzstich mittheilen.

1412. Marienkirche zu Wittenberg. — Apollonienkapelle zu Stralsund.

1413. Schlosskirche zu Altenburg in Sachsen, in reichem Style. Das Innere ist leider in der Roccocozeit anderweitig ausgeschmückt worden, doch hat sich darin das kunstvolle gothische Chorgestühl erhalten.

1414. Chor der Andreaskirche zu Köln, in reichem, doch schon ausgeartetem Style.

1414. Rathhaus zu Linz in Oberösterreich, freilich restaurirt in stylwidriger Zeit: 1659.

1415. Baubeginn der Stadtk. zu Weissenfels durch Reinhard v. Meissen.

1415—1512. Thurm des Frankfurter Domes.

1417. Kunigundenkirche zu Rochlitz.

1420. Chor der Georgenkirche in Tübingen, ausgezeichnnet durch schöne Verhältnisse und eigenthümliche, freilich nicht reine Fensterarchitektur.

1420. Chor der Osnabrücker Marienkirche.

1420—1450. Das Haus Gürzenich zu Köln.

Etwa 1420 begann Hans der Steinmetz († 1432) die stattliche Marienkirche zu Landshut, deren Vollendung ins J. 1478 fällt. Berühmt ist ihr Thurm,

(Kathedrale zu Botzen.)

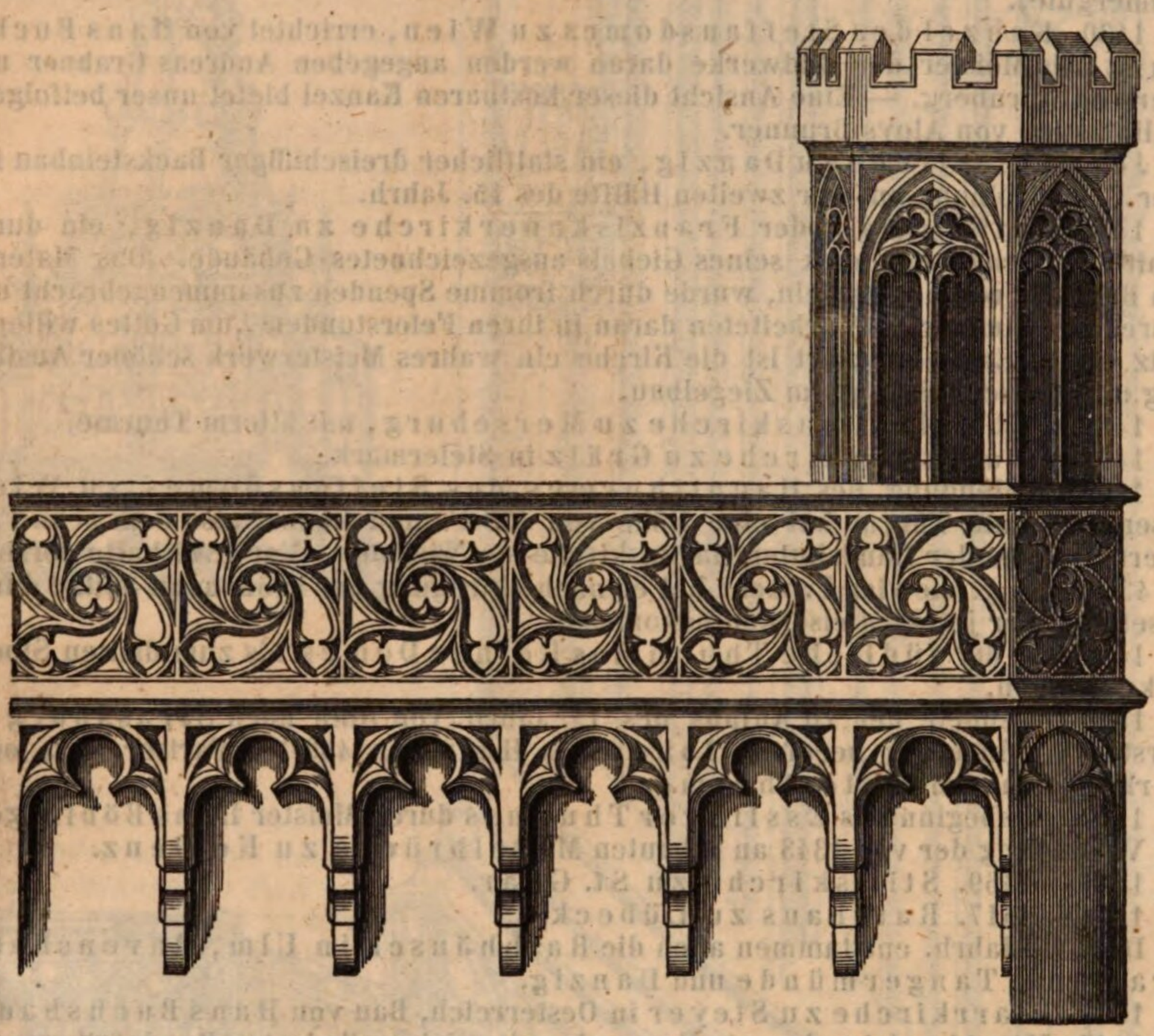
der an der Vorderseite über dem Haupteingange bis zu 448 Fuss emporsteigt und der Allerhöchste in Baiern ist. Beinah die ersten zwei Drittheile seiner Höhe ist er von viereckiger Form, die sich jedoch in den obern Stockwerken verjüngt. Von dortan tritt, ziemlich hoch in einer Stärke fortlaufend, ein achteckiger Aufsatz ein, der in eine zierliche achteckige Spitze ausläuft. Das ganze Verhältniss des Thurmes ist sehr schlank.

1421—1502. Das Münster zu Bern, mit unvollendetem Thurme.

1423. Die späten Theile der Cisterzienserkirche zu Heilsbronn bei Nürnberg, namentlich der hintere Theil des Chors mit dem fünfseitigen Ausbau und der über die Fortsetzung des Hauptschiffs sich erhebende Thurm mit sehr schön durchbrochener Steinspitze.

1423—1497. Peterpaulkirche zu Görlitz, mit niedrigen Seitenschiffen.

1424—1463. Franziskanerkirche zu Andernach. Leider ist diese schöne Kirche in einen Pferdestall für die Soldateska umgewandelt worden.



1425—1439. Oberpfarrkirche (Frauenkirche) zu Ingolstadt, erbaut durch Konrad Glätzel und Heinrich Schnellmeier, welcher Letztere jedoch nur bis 1431, in welchem J. er verstarb, mitwirksam war.

1426—1462. Nikolaikirche zu Eisleben.

1428—1505. Hauptkirche zu Nördlingen mit 283 Fuss hohem Thurme, der mitten vor dem Giebel dem Chore genübersteht. Mit Ausnahme des Thurmes und eines Portales von sehr guter Form bietet das Aeussere der Kirche nichts Bemerkenswerthes dar; desto schöner aber ist die Wirkung des Innern. Dieses hat die ansehnliche Länge von 254 Fuss; die Breite beträgt im Langhause 76 F. 9 Z., im Chore 63 F. 3 Z. Die drei gleichhohen Schiffe, deren mittleres die doppelte Breite der beiden andern hat, werden von 22 runden Säulen getragen, welche in zwei parallelen Linien bis zum Ende des nur durch zwei Stufen in verschiednen Absätzen vom Langhause unterschiedenen Chores fortgehen, sodass letzter mit einer stumpfen Abrundung von drei Fenstern abschliesst. Ueber dem Eingange befindet sich der mit schönem Steingeländer versehene Orgelchor, dessen Mitte bis zum zweiten Säulenpaar vorspringt. Nur zwölf Säulen des Langhauses haben oben zwei Säulchen mit Kapitellchen, wovon die Rippen sich kreuzend in die Gewölbe laufen und (bis auf die

letzten sechs Bögen mit zwei ineinanderverschränkten Ovalen) unregelmässige Formen bilden. Die Gewölbe selbst sind niedrig gehalten. Der Plan zu dieser Kirche, welche dem Ritter Georg, der Muttergottes und der Maria Magdalena geweiht worden, rührt wol vom Kirchenmeister Hans aus Ulm und von dem muthmaaslich ebendahergekommenen Hans Felber her, welche in den Nördlinger Stadtkammerrechnungen von 1427—29 als Leiter des Baues genannt werden. Die Hauptwerkmeister der Kirche waren nacheinander Konrad Heinzelmann, Niklas Eseller (Erbauer der Dinkelsbühler Georgenkirche), Wilhelm Kreglinger von Würzburg, Heinrich Kugler und Steffan Weyrer. Der Letztgenannte hatte den Bau merkwürdigerweise an einer Stelle zu vollenden, welche sonst bei den Kirchen zu den frühesten Ausführungen gehört. Er musste nämlich 1495—1505 dem schon 1451 bis zur Wölbung fertig gewesnen und seitdem unter hölzernem Nothdach verbliebenen Chore nachträglich die Gewölbe geben.

1429. Neubau der Kirche zu St. Wolfgang in Oberösterreich (im sogen. Salzkammergute).

1430. Kanzel des Steffansdomes zu Wien, errichtet von Hans Buchsbaum. Als Meister der Bildwerke daran werden angegeben Andreas Grabner und Peter von Nürnberg. — Eine Ansicht dieser kostbaren Kanzel bietet unser beifolgender Holzstich von Aloys Brunner.

Johanniskirche zu Danzig, ein stattlicher dreischiffiger Backsteinbau mit einer Ueberwölbung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.

1431. Trinitatis- oder Franziskanerkirche zu Danzig, ein durch architektonischen Schmuck seines Giebels ausgezeichnetes Gebäude. Das Material zum Bau, der rothe Backstein, wurde durch fromme Spenden zusammengebracht und Maurer und Zimmerleute arbeiteten daran in ihren Feierstunden „um Gottes willen.“ Trotz dieser Entstehungsart ist die Kirche ein wahres Meisterwerk schöner Ausführung und Ausschmückung im Ziegelbau.

1432—1501. Maximuskirche zu Merseburg, mit älterm Thurme.

1433. Leonhardskirche zu Grätz in Steiermark.

1433. Vollendung des Hauptthurmes des Steffansdomes zu Wien. Dieser berühmte Thurm hat eine Höhe von 438 F. und kommt also dem zehn Fuss höhern Thurme der Landshuter Martinskirche am Nächsten. Vor 1842 hatte derselbe nur 434 F. (rh.); die vier F. mehr hat er nach Abtragung der krönenden Spitze durch Aufsetzung der jetzigen eisernen bekommen.

1437 war der südliche Thurm des Kölner Domes bis zum dritten Stockwerk gediehen.

1439 vollendete der zu Anfang des 15. Jahrh. von Köln nach Strassburg als oberster Werkmeister berufene Johannes Hülz den $436^{17}/_{72}$ Pariser Fuss oder 452 rh. F. hohen Münsterthurm.

1440. Baubeginn des Esslinger Thurmes durch Meister Hans Böblinger.

Vollendung der von 1343 an erbauten Moselbrücke zu Koblenz.

1441—1469. Stiftskirche zu St. Goar.

1442—1517. Rathhaus zu Lübeck.

Dem 15. Jahrh. entstammen auch die Rathhäuser in Ulm, Ravensburg, Stralsund, Tangermünde und Danzig.

1443. Pfarrkirche zu Steyer in Oesterreich, Bau von Hans Buchsbaum.

1443. Martinskirche zu Kassel, mit reichgegliederten Rundpfeilern.

1444. Baubeginn der Stiftskirche zu Stuttgart. Diese Kirche kann man, abgesehn von der Unregelmässigkeit ihres Grundrisses, als Hauptbeispiel für die übrigen schwäbischen Kirchen des 15. und 16. Jahrh. ansehn; das Mittelschiff nur etwas höher als die Nebenschiffe, die Gliederung der Pfeiler in die Arkaden verlaufend, die Strebepfeiler hereingezogen, die Fensterarchitektur immer unreiner wie überall zu dieser Zeit. — Stiftskirche zu Bruchsal im badischen Mittelrheinkreise.

Dreifaltigkeitskirche am Stifte Neukloster zu Wienerisch-Neustadt.

1444—1499. Georgenkirche zu Dinkelsbühl, Bauwerk des ältern und jüngern Eseller. S. hierüber den Stadtartikel.

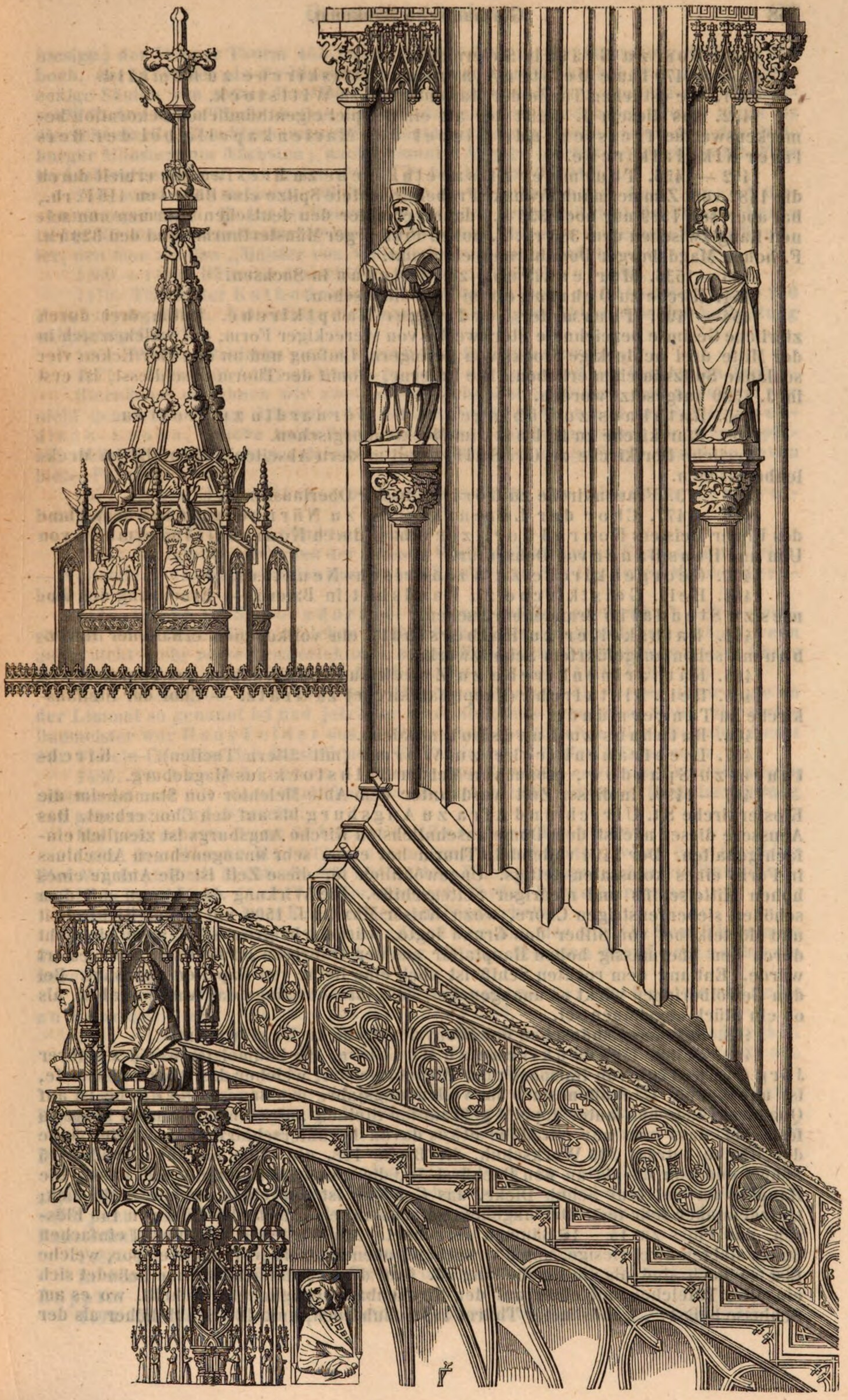
1446—1486 bauten Hans und Matthes Kümelke aus Dresden (Vater und Sohn) die Nikolaikirche in Zerbst.

1447—1474. Thurm von St. Peter und Paul in Eisleben.

1448. Baubeginn des Lettners im Magdeburger Dome.

1449. Die Kapelle zu Kidderich bei Wiesbaden, beachtenswerth ob mehrer Eigenthümlichkeiten (Altarraum, Kanzel und Thurmspitze). Vergl. *Kallenbachs* Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst, Abth. II. Bl. 20.

1449. Kapelle des Schweidnitzer Rathhauses.



1450. Dom zu Grätz in Steiermark.

1450—1470 baute Meister Albert die Stiftskirche zu Römhild.

1451. Die östlichen Theile der Marienkirche zu Wittstock.

1452. Aus diesem J. datirt der als ein Beispiel eigenthümlicher Dekoration bemerkenswerthe freistehende Giebel der Marienkapelle bei der Berliner Nikolaikirche.

1452—1456. Thurm der Elisabethkirche zu Breslau. Er erhielt durch die 1482 vom Zimmermann Franzke Frobel errichtete Spitze eine Höhe von 416 F. rh., hat aber seit 1529 nur noch 335 F., daher er unter den deutschen Thürmen nun seinen Rang zwischen dem 385 rh. F. hohen Freiburger Münsterthurme und den 329 rh. F. hohen Magdeburger Domthürmen einnimmt.

1453—1536. Marienkirche zu Zwickau in Sachsen.

1454. Kirche zu Oehringen im Hohenloheschen.

1454—1490. Thurm der Nördlinger Hauptkirche. Unten drei durch zierliche Gesimse bezeichnete Stockwerke von viereckiger Form, auf welchen sich in der Mitte drei achteckige Stocks von geringerm Umfang und an den vier Ecken vier schlanke Spitzsäulchen erheben. Die Laterne, womit der Thurm abschliesst, ist erst im J. 1539 aufgesetzt worden.

1455. Rathhaus zu Tübingen. — St. Bernardin zu Breslau.

1458. Pfarrkirche zu Ribnitz im Mecklenburgischen.

Zierliche Dorfkirche zu Gr. Salitz (mit niedern Abseiten), ebenfalls im Mecklenburgischen.

1458—73. Frauenkirche zu Görlitz in der Oberlausitz.

1459—1477. Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg, nach dem Plane des Ulmer Meisters Konrad Roritzer erbaut durch Konrad Heinzelmann von Ulm und Hans Bauer von Ochsenfurt.

1460. Georgenkirche zu Wienerisch-Neustadt.

1461. Heil. Geistkirche zu Landshut in Baiern. — Erneurung des Domes zu Stendal im Brandenburgischen.

1461. Rathskeller zu Halberstadt, ein vollkommen erhaltener Holzbau mit schön ausgeführtem Schnitzwerke.

1465. Katharinenkirche zu Zwickau, mit Ausnahme des Thurmes.

1466. Heil. Blutkirche (Hauptpfarrkirche) zu Grätz. — Chor der Steffanskirche zu Tangermünde.

1466. Rathhaus zu Landshut in Baiern.

1467. Liebfrauenkirche zu Worms (mit ältern Theilen). — Kirchthurm zu Spandow, erbaut von Meister Rathstock aus Magdeburg.

1467—1499. In dieser Zeit ward unter dem Abte Melchior von Stammheim die Klosterkirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg bis auf den Chor erbaut. Das Aeussere dieser nächst dem Dome ansehnlichsten Kirche Augsburgs ist ziemlich einfach gehalten. Der 1494 vollendete Thurm hat einen sehr unangenehmen Abschluss in Form eines kolossalen Rettigs. Ungewöhnlich für diese Zeit ist die Anlage eines hohen Mittelschiffs und niedriger Seitenschiffe. Die Wirkung des Innern mit dem schönen siebenfenstrigen Chore, wozu Kaiser Max im J. 1500 mit Kelle, Richtscheit und Mörtelkübel von Silber den Grund legte, würde sehr gross sein, wenn sie nicht durch den übermässig hohen Hauptaltar aus der traurigen Jesuitenzeit sehr gestört würde. Entlang dem rechten Schiff ist noch eine Reihe von Kapellen angebaut. Bei den Gewölberippen wirkt es unangenehm, dass ihre Ausgänge das Ansehn haben, als ob ein Stück abgehauen sei.

1468. Sakramentshäuschen der Dionysiuskirche zu Esslingen.

1468—1488. Frauenkirche zu München. Ihr Baumeister war der Maurer Jörg Gankoffen von Halspach; der Zimmermeister, welcher das Dach construirte, ist unbekannt. Gankoffen starb im Vollendungsjahre des Baues. Die Kirche ist auf Quaderngrunde aus lauter doppelt gebrannten Steinen aufgeführt, die noch heute so fest sind, dass man nur mit Mühe etwas davon herunterschlagen kann. Die Länge der Kirche beträgt 336 Werkschuh, die Breite 128, die Höhe bis ans Gewölbe 115 Schuh und von da bis an den Dachfirst 78, die ganze Höhe mithin 193 Fuss. Die Hauptmauer hat fünf Schuh Dicke, das Gewölbe ist nur einen flachen Stein dick, trotzdem aber sehr fest. Der ungeheure Dachstuhl erforderte das Holz von 140 Flössen, das Floss zu 15—16 Bäumen gerechnet. Am Westende des höchst einfachen Baues steigen zwei riesige, unten viereckige, oben achtseitige Thürme empor, welche fast so hoch sind als die Kirche lang ist. (Auf dem nördlichen Thurme befindet sich ein altes Täfelchen mit einer auf den Kirchenbau bezüglichen Inschrift, wo es am Schlusse heisst: „Landshueter Thurm 443 Schuh hoch, umb 107 Schuh höher als der

hiesige; der Wiener Thurm 464 hoch, um 128 höher; der Strassburger Thurm 578 hoch, um 242 höher als der hiesige.“) Das Innre der Kirche hat 22 stützende achteckige Säulen von sieben Fuss Dicke, welche in zwei Reihen stehend das Kirchenschiff in drei lange Theile theilen, so dass der mittlere beträchtlich breiter bleibt als die Seitentheile. Das Flächenmaas der Münchner Frauenkirche kommt dem des Freiburger Münsters am Nächsten; nach Lassaulx' Angabe beträgt es, nach rheinl. Fuss im Lichten berechnet, bei erster 29802 □′, bei letztem 30101 □′.

1469 wurde das steinerne, 90 Fuss hohe Sakramenthaus des Ulmer Münsters angefangen. Es hat im Entwurfe wie in der Arbeit mit dem Kraftschen Werke in der Nürnberger Lorenzkirche viele Aehnlichkeit, ist aber von einem ältern Künstler, den man als den „Meister von Weingarten“ genannt findet.

1469 — 1495. Hübsche dreischiffige Kirche zu Schwabach.

1470. Thurm der Kathedrale zu Freiburg im Uechtlande, bis zu 250 Fuss emporgeführt. Neuerdings hat man ihn höhergemacht und so der Vollendung entgegengeführt.

1471. Wallfahrtskirche zu Lautenbach im Schwarzwalde.

1471 — 1483. Die Albrechtsburg in Meissen, mit der berühmten Treppe.

Hiernächst erwähnen wir zwei andre sächsische Schlösser, deren Bauzeit wir nicht genauer angeben können: das Schloss Posterstein und das Schloss Wendisch-Leuba, welche beide durch die Formen des fantastischen Burgbaues spätmittelalterlicher Zeit ausgezeichnet sind. Vortrefflich ausgeführte Ansichten davon bietet Puttrichs Werk.

1471 begann Hans Niesenberger aus Grätz den Chorbau des Freiburger Münsters.

1472. Schiff des Erfurter Domes.

1474: Weihjahr des Chores der grossen Wallfahrtskirche zu Klausen bei Trier. — Vollendung des Kapitelsaales des grauen Klosters zu Berlin durch Meister Bernhard.

1477. Kirche zu Schorndorf bei Stuttgart, höchst vortheilhaft sich herausstellend durch ihren Chor, welcher meisterhafte Steinmetzarbeit und schöne, wenn auch nicht mehr reine Fenstertektonik zeigt. Eine treue Abzeichnung dieses Chors bietet *Kallenbach* in seiner Chron. der deutschmitt. Bauk. (Abth. I. Bl. 21.)

1479. Baubeginn der Züricher Wasserkirche, die wegen ihrer Lage an der Limmat so genannt ist und jetzt der Stadtbibliothek zum Lokal dient. Ihr erster Baumeister war Hans Felder aus Oettingen im schwäbischen Ries. Beender dieses nur wie ein Chorbau sich darstellenden Kirchleins war Steffan Rüzendorfer.

1480. St. Annenkirche zu Danzig, an die schon erwähnte Trinitatiskirche anstossend und mit einer ähnlichen, wenn auch minder schönen Giebelverzierung von gebrannter Erde versehn.

Um 1480 erbaute Hans Schmidt das Zerbster Rathhaus.

1482. Der Ulmer Marktbrunnen (*vulgo* Fischkasten) von Jörg Syrlin. Dies Werk wird mit Recht als das nächst dem Münster ausgezeichnetste Kunstdenkmal Ulms bezeichnet. (Auf 11 Blättern in Ferd. Thräns Denkmälerwerke.)

1483. St. Algund zu Emmerich am Niederrheine.

1484 begann Meister Hans Nussdorf den Bau des südlichen Thurmes des Basler Domes. 1500 stand dieser Thurm, den man den Martinsthurm nennt, vollendet.

Marienkirche zu Torgau. — Thurmspitze der Katharinenkirche zu Brandenburg, errichtet von Meister Paul.

1484 — 1500. Dom zu Freiberg im Erzgebirge. S. hierüber den Stadtartikel.

Nach 1484 fällt der Bau des jetzt sogen. Belvedere im Baumgarten zu Prag.

1485. Margarethenkapelle des Peterskirchhofes zu Salzburg.

1486. Kanzel des Strassburger Münsters, errichtet für den berühmten Prediger Geiler von Kaisersberg. Ihr Werkmeister war Johann Hammerer.

1486. Die Kanzel im Basler Dom mit Ausnahme des erst 1596 gefertigten Deckels.

1487—1494. Schiessgartenhalle zu Danzig, errichtet durch den Danziger Münzmeister Hans Glothau. Diese ehemals noch reicher ausgestattete Halle wird jetzt zum Theil als Hauptwache, zum Theil als Wohnung des Direktors der Kunstschule benutzt.

1488. Die Sachsenburg bei Frankenberg in Sachsen.

In dems. J. baute Meister Paul von Brandenburg das Kloster zu Neu-Ruppin.

1490 vollendete Hans von Hörde die Pusinnakirche zu Herford.

1491. Wolfgangskirche zu Käfermark in Oesterreich ob der Enns. — Kanzel zu Kiederich (Kidderich) bei Wiesbaden.

1494. Gründung der Stadtkirche zu Wimpfen am Berge.

1495. Der fast 40 F. hohe Prachtaltar im Dome zu Blaubeuern, ein wunderherrliches Werk des Jörg Syrlin, ebenso ausgezeichnet in der Architektur wie im Figurenschmuck. Das Ganze ist stark vergoldet.

1496. Alexanderkirche zu Zweibrücken.

1496—1500. Das 64 Fuss hohe Sakramenthäuschen von Adam Kraft im Chore der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Das 24 Fuss hohe Sakramenthäuschen von demselben Meister in der Michaelskirche zu Fürth. Diesem Werke gehört die Säulenkonsole an, welche wir hier im Holzschnitt beifügen. — Die Sakramenthäuschen zu Kloster Heilsbronn bei Nürnberg, zu Kalchreuth (30 Fuss hoch) und zu Katzwang (21 F. hoch), welche ebenfalls als Kraftsche Werke gelten.

1498 vollendete Blasius Böhrer die Kirche zum heil. Kreuz in Görlitz.

1498—1502 errichtete der Stadtmaurer Heinrich Hetzel die Gewölbe der Danziger Marienkirche.

Zu dieser Zeit etwa entstand der Pohlhof zu Altenburg, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau. (Ansicht davon in Puttrichs Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Sachsen.)

1498. Hauptkirche zu Landsberg am Lech. — Sakramenthäuschen in der Johanneskirche zu Krailsheim, ein Werk des Meisters Leonhardt aus der Kraftschen Schule.

1499. Vollendung der Schlosskirche aller Heiligen zu Wittenberg. — Schiff und Chor der Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut. Als Baumeister der „Pfeiler und Gewölbe“ dieser Kirche wird unter besagtem Jahre der Meister Peter von Weissenfels genannt.

1499—1525. Annakirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge, erbaut durch Meister Erasmus Jakob von Schweinfurt.

1500. Schiff des Merseburger Domes. — Vollendung des Bremer Domes.

Originell construirte Kanzeln in der Domkirche zu Freiberg und in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. — Sakramenthäuschen in letztgenannter Kirche und in der zu Ochsenfurt.

1502. Annakirche zu Lübeck.

1502—46. Stadtkirche zu Pirna.

1505. Das 46 Fuss hohe Tabernakel zu Schwabach, ein hübsches Werk und die letzte derartige Arbeit des Nürnberger Meisters Adam Kraft, der 1507 im Hospitale zu Schwabach starb.

1510. Vollendung des Lettners im Halberstädter Dome, welches sonst hübsche Werk leider durch die Anbringung gewundner Cylinder und Stäbe entstellt ist.

1510. Sakramenthäuschen im Dome zu Fürstenwalde, aus Sandstein, eins der schönsten Werke dieser Art, wenn es auch nicht mit dem Kraftschen Meisterwerke zu Nürnberg an gesuchtem Reichthum in Vergleich gebracht werden kann. Vergl. den Stadtartikel, wo Abb. davon gegeben ist.

1511. Rathhaus zu Brünn in Mähren.

1511—25. Das Tabernakel im Chore der Georgenkirche zu Nördlingen, in Rothenburger Stein ausgeführt, ein Werk des Baumeisters Steffan Weyrer und des Bildhauers Ulrich Kreitz.

1512—20. Rathhaus zu Posen.

Den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. entstammt auch das Rathhaus zu Stargard.

1513—18. Peterpaulskirche zu Eisleben, mit älterm Thurme.

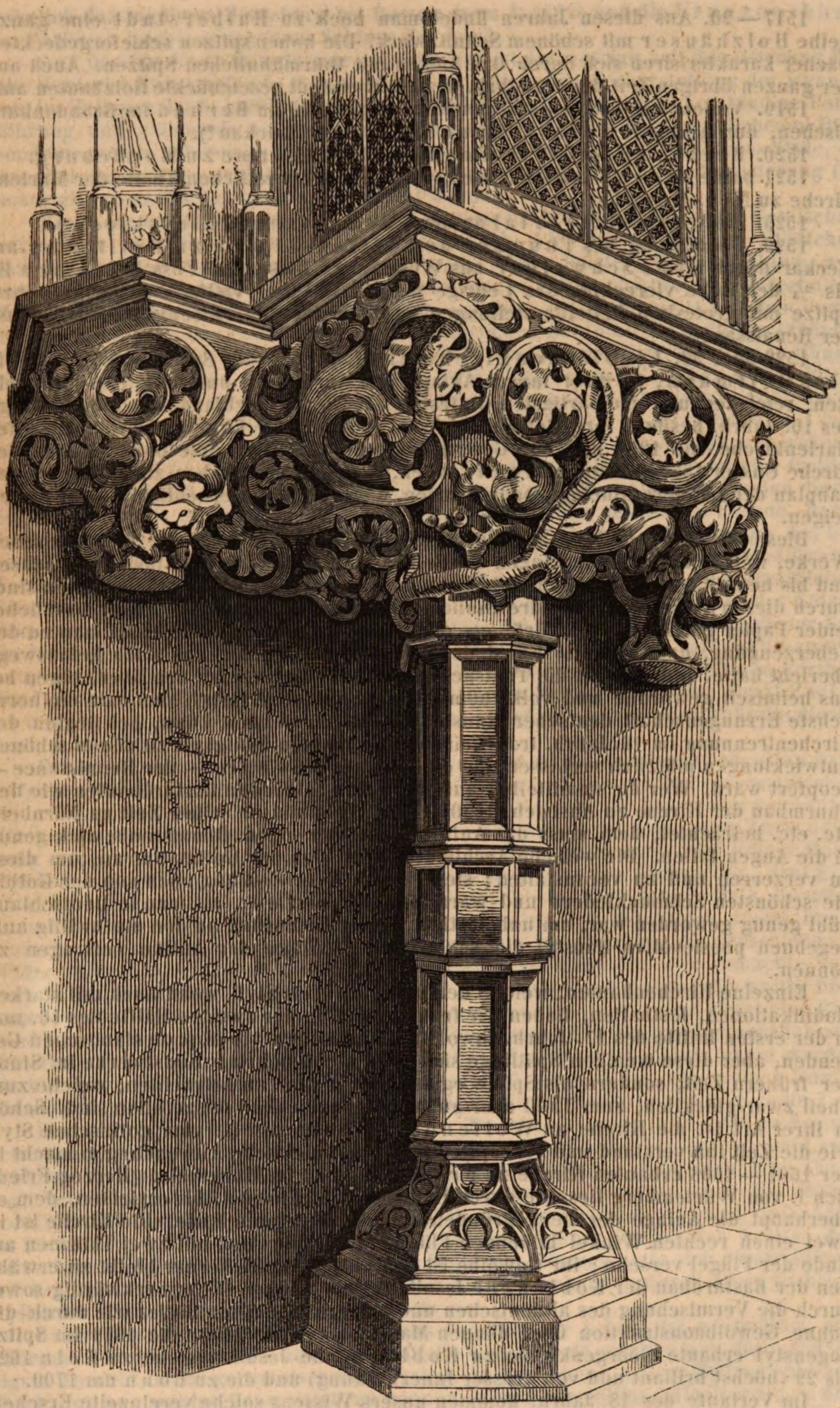
1514. Annakirche zu Hirschberg im Riesengebirge.

1514—26. Kanzel im Dome zu Merseburg.

1515 erbaute Heinr. Schickard aus Singen die Stadtkirche zu Herrenberg.

1516 erbaute Meister Hans v. Ulm die Kirche zu Kornwestheim bei Ludwigsburg.

1516—1540. Pfarrkirche zu Schneeberg im sächsischen Erzgebirge, angefangen von einem Meister Hans, vollendet von Fabian Lobwasser. Sie ist etwas kleiner als die funfzehn Jahre früher vollendete Annaberger Kirche, stimmt aber im Hauptplane, wie in der Form der zehn Pfeiler, mit derselben überein, nur dass der Chor hier nicht nach den Schiffen in einzelne Kapellen abgetheilt ist, indem er blos wie ein stumpf abgerundeter, durch vier Fenster erhellter Abschluss der Seitenmauern erscheint. Man darf die Schneeberger Kirche, deren Innerwirkung frei, heiter und leicht ist, zu den achtbarsten Bauten unsrer allerspätesten Gothik zählen.



(Säulenkonsole von Adam Krafts Sakramenthäuschen zu Fürth.)

1517—20. Aus diesen Jahren findet man noch zu Halberstadt eine ganze Reihe Holzhäuser mit schönem Schnitzwerk. Die hohen spitzen schiefergedeckten Dächer karakterisiren sich durch ihre Luken mit thurmähnlichen Spitzen. Auch aus der ganzen übrigen Zeit des 16. Jahrh. weist Halberstadt geschmückte Holzbauten auf.

1519. Vollendung der grossartigen Kirchengebäude zu Bernau im Brandenburgischen, durch Meister Peter Johann von Lüchow (Luckau?).

1520. Beendung der 329 rh. Fuss hohen Domthürme zu Magdeburg.

1521 baute Meister Klaus Nickel von Berlin die westlichen Theile der Marienkirche zu Neu-Ruppin.

1525. Bildwerkreiches Portal an der Chemnitzer Schlosskirche.

1529. Beendigung des Thurmes der Kilianskirche zu Heilbronn am Neckar durch Hans Schweiner aus Weinsberg. Dieser 225 Fuss hohe Thurm ist bis ⅔ der Höhe viereckig, das Uebrige besteht in einer vielfach durchbrochenen Spitze mit grotesken Reliefdarstellungen und verräth den entschiedensten Einfluss der Renaissance.

1529 oder 30. Liebfrauenkirche zu Halle an der Saale, erbaut von Niklas Hoffmann, in ihrer innern Anlage und Ausbildung unstreitig eins der edelsten, reichsten und grossartigsten Gotteshäuser, die Deutschland aus dem Anfange des 16. Jahrh. besitzt. Ihre vier Thürme sind Reste ältrer kirchlicher Gebäude (der Marienkirche von 1270 und der Gertrudenkirche von 1290), die beim Neubau der Kirche Unsrer Lieben Frauen verschwanden, deren Thürme aber zum Theil in den Bauplan der Letztern hineingezogen wurden, daher sie denn erheblich ältere Formen zeigen.

Diese Kirche beschliesst am Würdigsten die grosse Reihenfolge der gothischen Werke, welche bis zum Eindringen der Renaissance auf deutschem Boden erwachsen und bis heute theils im ursprünglichen, theils in verändertem Zustande erhalten sind. Durch diesen Bau wie durch andre ähnlich befriedigende Bauten und einige herrliche, leider Papier gebliebene Entwürfe aus der Endzeit unsrer Gothik kommt man zu der Ueberzeugung, dass sich die Kunst des Spitzbogenstyles bei uns noch keineswegs überlebt hatte. Indess steht die Thatsache fest, dass dieser nach den Kreuzzügen bei uns heimisch gewordne und volksthümlich ausgebildete Baustyl, den man die herrlichste Errungenschaft deutscher Kunstbestrebungen nennen kann, bei Beginn der Kirchentrennung im 16. Jahrh. trotz seiner noch grossen Fähigkeit zu neuen schönen Entwicklungen plötzlich verlassen und einem welschen Götzen — der Renaissance — geopfert ward. Wer die unmittelbar auf die Gothik folgenden Bastardbauten wie den Thurmbau der Kirche zu Ansbach (1530—50), Wohnhäuser selber Zeit zu Nürnberg etc. etc. betrachtet, dem muss das Aufdringliche der sogen. Renaissance dick genug in die Augen fallen. Die welsche Architektur hing sich der Gothik nur an, um diese zu verzerren und zu verunstalten; sie erborgte eine Zeitlang noch von der Gothik die schönsten Schmuckfedern und warf dieselben erst weg, als man in Deutschland kühl genug geworden war, um unbelästigt von der Erinnrung an den muthwillig aufgegebnen poesievollen Baustyl die schlechteste Auflage der Antike vertragen zu können.

Einzelne Kirchenbauten, welche den germanischen Styl, wenn auch mit starken Modifikationen, festhalten, finden wir freilich noch in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. sowol in katholischen wie in protestantischen Gegenden, aber diese wenigen Spätlinge sind eben nicht mehr als Kunstwerke im Sinne der frühern Zeit, sondern als Spiele egoistischer Laune zu betrachten, welche zum Theil zwar glücklich, zum Theil aber auch sehr unglücklich ausgefallen sind. Schön in ihrer Art ist die Kirche zu Wolfenbüttel, dagegen ist vom gothischen Styl, wie die Zeit ihn verstand und verzopfte, sehr unerquickliche Anwendung gemacht in der 1601—1608 erbauten Kirche zu Freudenstadt im Murgthale. (Herzog Friedrich I. von Würtemberg liess sie durch Heinrich Schickhard d. Jü. errichten, dem er überhaupt die Anlage der neugegründeten Stadt übertragen hatte. Die Kirche ist in zwei einen rechten Winkel bildenden Flügeln aufgeführt und mit zwei Thürmen am Ende der Flügel versehn; ihr Gewölbe ist frei eingehängt!) Ferner bleibt zu erwähnen der Bastardbau der Koblenzer Jesuitenkirche 1609—1615 (merkwürdig sowol durch die Vermischung des altdeutschen und modern italischen Styles wie durch die kühne Gewölbconstruktion über dünnen Mauern ohne Streben); die 1618 im Spitzbogenstyl erbaute Georgenkirche zu Koblenz, die Jesuitenkirche zu Köln 1621 bis 29 (höchst brillant und von grosser Innerwirkung) und die zu Bonn um 1700.

Im Verlaufe des 18. Jahrh. kommen unsers Wissens solche vereinzelte Erscheinungen von Kirchenbauten gothisirenden Styles, wie sie das vorhergegangne Jahrh. noch darbot, gar nicht mehr vor. Nur zwei weltliche Gebäude können citirt werden,

nämlich das Jagdhaus Heideburg bei Dessau (vom J. 1782) und die Franzensburg im Parke zu Lachsenburg (vom Schluss des Jahrh.).

Auf das für die Gothik dürrste Jahrhundert ist das unsrige voll Begeisterung für alte deutsche Kunst gefolgt. Sorgsame und glückliche Wiederherstellung der irgendwie im Zeitenverlaufe gefährdeten Meisterwerke unsrer Vorfahren, verständige Fortführung und glänzende Ausbauung der im Mittelalter unvollendet gebliebenen Riesendome, sowie zahlreiche einfachere und ziervollere Neubauten in selbem Style, — das sind die schönen praktischen Resultate, welche unsrer frischen Begeisterung für unsre alte romantische Baukunst verdankt werden.

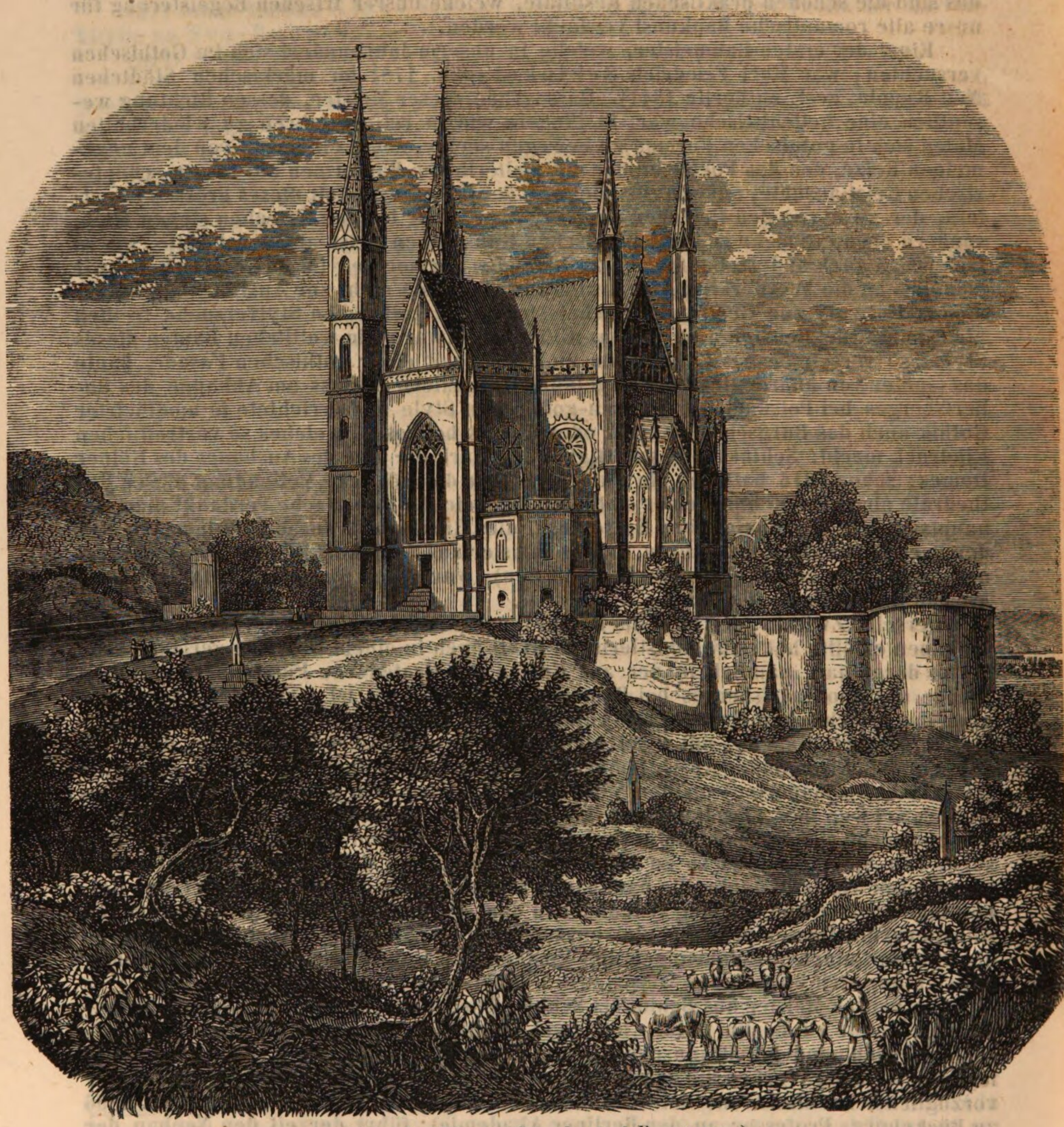
Einer der ersten Baumeister, welche in unserm Jahrhundert sich im Gothischen versuchten, war Karl Friedrich Schinkel (geb. 1781 im märkischen Städtchen Neu-Ruppin, gest. zu Berlin 1841). Dass grade dieser Meister, dessen Richtung wesentlich eine hellenistische war, in jüngern wie in reifern Jahren zu wiederholten Malen sich in gothischen Formen zu bewegen suchte, zeugt einerseits von dem ungemeinen Reize, den das Poetische der mittelalterlichen Bauformen auf diesen schöpferischen Geist ausübte, andrerseits aber von der Unbefangenheit dieses grossen Künstlers, der zwar von den Griechen ausging, aber nicht bei den Griechen stehen blieb, sondern eben, je mehr er der hellenischen Kunst ihren Geist abgelernt hatte, um so freier sich auch andern Bauformen zuzuwenden vermochte. Im Kirchlichen (wir erinnern an die Werderkirche zu Berlin und an seinen nicht zur Ausführung gekommenen Entwurf zur Gertraudenkirche) sind seine gothischen Stylversuche freilich nicht zum Glücklichsten ausgefallen. Glücklicher war er in weltlichen Bauten dieses Styls; so versah er das Gymnasium zu Danzig mit einer gothischen Fasade, baute das (später von andrer Hand weitergeführte) prinzliche Schloss am Abhange des Babertsberges bei Potsdam im englisch-gothischen Style und errichtete in modificirter Gothik auch das Burgschloss Kornik oder Kurnik bei Posen, welches so vortrefflichen Eindruck macht. Schinkeln beschäftigte auch stark die Idee des Ausbaues des Kölner Domes; schon 1816 hatte er ein Gutachten über die mögliche Vollendung dieser Kathedrale abgegeben, und seiner steten einflussreichen Fürsprache verdankt man wol hauptsächlich den königlichen Entschluss, dies Riesenwerk durch kräftigen Fortbau der Beendung entgegenzuführen. Einem Meister aus Schinkels Schule, Ernst Zwirner (geb. 1801 zu Jakobswalde in Schlesien), ward die grossartige Aufgabe diesen Ausbau ins Werk zu setzen.

Derselbe Zwirner, der jetzt als Kölner Dombaumeister eine der erhabensten Bauaufgaben erfüllt, hat seine künstlerische Kraft auch in einem Neubaue germanischen Styles dargethan, nämlich in der auf Kosten des Grafen von Fürstenberg erbauten Kirche des Apollinarisberges bei Remagen am Rhein. Es ist eine unter Zugrundlegung des griechischen Kreuzes mit Aufnahme von Einzelheiten aus dem Kölner Domstyl aufgeführte Kapelle, mit zwei kleinen und zwei grössern Thürmchen, drei Eingängen, halbkreisrunder Apsis, hohem Spitzbogenfenster über dem Portale, Rosetten (zum Theil vermauerten) an den Seiten etc. Es wird dem Betrachter dieses Baues freilich schwer den Standpunkt zu gewinnen, von welchem aus die verschiedenen Widersprüche sich harmonisch auflösen. Dagegen verdient der hier gemachte Versuch, den Spitzbogenstyl so zu handhaben, dass dabei der Malerei ein weites Feld angewiesen werden konnte, die dankbarste Anerkennung. Das Innere bietet eine Reihenfolge grosser und schöner Wandflächen dar, die ganz in Fresko (bekanntlich von Künstlern der Düsseldorfer Schule) ausgemalt sind. Sinnreiche Architekten werden die hier gewonnenen Erfahrungen und Vortheile zu Gunsten der allgemeinen Kunstentwicklung sich anzueignen wissen. (Eine Abb. dieser Kirche s. auf folg. Seite.)

Ein andrer Meister aus Schinkels Schule, Theodor Ottmer (geb. 1800 zu Braunschweig, gest. zu Berlin 1843), hat zwei tüchtige gothische Stylproben im Lustschlosse Richmond bei Braunschweig und im Schlosstheater zu Wolfenbüttel abgelegt, bei welchen Werken die englische Gothik maasgebend gewesen ist. — Ein dritter vorzüglicher Architekt aus der Schinkelschen Schule, Heinrich Strack (geb. 1806 zu Bückeburg, Professor an der Berliner Akademie), führt derzeit den Neubau der Petrikirche Berlin's im germanischen Style aus. Vorher hatte sich dieser Künstler bei der Concurrenz um den Hamburger Nikolaikirchenbau durch einen gothisch stylisirten Plan den zweiten Preis errungen.

Unter den genannten Architekten aus der Berliner Schule ist es freilich nur Zwirner, für den sich eine ausserordentliche Gelegenheit ergeben hat, die vollständigste Einsicht in das germanische Bausystem zu gewinnen. Ausser Zwirner bleiben überhaupt nur wenige Baumeister zu nennen, denen ein völliges Hineinleben in den altdeutschen Styl nachzurühmen ist. Diese Wenigen, denen solche Ehre gebührt' sind bairische Künstler, unter welchen Josef Daniel Ohlmüller (geb. 1791 zu Bam-

berg, gest. 1839 zu München) obenansteht. Diesem Meister verdankt man den prächtigen Bau der Münchner Aukirche (1831—39), den erstern grössern kirchlichen Neubau rein deutschgothischer Art, den Deutschland nach so langer Verdrängung der Gothik hervorgebracht und auf den es heute und in alle Zukunft stolz zu sein Ursache hat. Dies Gebäude ist mit äusserster Consequenz in der Weise der bestgermanischen Zeit durchgeführt und bringt den Betrachter, der es mit den übrigen kirchlichen Neubauten Münchens vergleicht, die doch ebenfalls zu den vortrefflichsten ihrer Art



(*St. Apollinariskirche bei Remagen.*)

gehören, leicht zu der Ueberzeugung, dass für kirchliche Gebäude kein andrer Styl so viele empfehlende Eigenschaften besitzt als eben der gothische. Auch andre Bauten dieses Styles hat Ohlmüller hinterlassen; wir erinnern an das 1832 gegründete Nationaldenkmal zu Oberwittelsbach, an das 1833 erbaute Schulhaus daselbst und an die 1834 gegründete Ottokapelle in Kiefersfelden. Ausserdem gehört ihm noch die Vollendung des von Dominik Quaglio begonnenen Wiederherstellungsbaues der Burg Hohenschwangau an. Unter den herrlichen Entwürfen, welche dieser romantische Geist einer bessern Zukunft vermacht hat, befinden sich drei zu einer bairischen

Ruhmeshalle, wovon der dritte durch Grösse, Schönheit und Pracht gleich ausgezeichnet ist, dessen Ausführung aber, nach Ohlmüllers eignem Veranschlage, kaum weniger denn dritthalb Millionen Gulden gekostet haben würde.

Von ähnlicher Bedeutung für die Wiederbelebung des deutschmittelalterlichen Styles sind mehre Bauten, welche der Nürnberger Meister Karl Heideloff (geb. 1788 zu Stuttgart) an verschiedenen Orten des Gesammtvaterlands zur Empfehlung der Gothik hingestellt hat. Heideloff ist der jetzige Chorag unsrer Neugothiker und unbestritten einer der grössten Kenner des germanischen Styls. Leider haben diesen stylverständigen Meister, der von Haus aus Maler ist, die Verhältnisse mehr zur Reproduktion denn zu freier Schöpfung im Baulichen gedrängt. Ueber seine gothischen, mehr oder minder an die nürnbergischen Baudenkmale erinnernden Kirchenbauten sowie über seine verschiedenartigen Wiederherstellungsarbeiten s. den Künstlerartikel.

In München wird derzeit die Gothik vertreten durch Ludwig Lange, Eduard Metzger und Andre, welche den Häuserbau neu zu gestalten suchen. In Ulm wirken Matthäus Mauch (Münsterbaumeister), dessen Bruder Eduard und Ferdinand Thrän (Stadt- und Dombaumeister seit 1845), welchen die Erhaltung des Ulmer Münsters und wol auch der Fortbau des unbeendeten Münsterthurms obliegt. In Frankfurt am Main treffen wir Hessemer, welcher zwei Entwürfe zum pyramidalen Abschlusse des dasigen Domthurmes gemacht hat, deren keiner aber annoch zur Ausführung bestimmt ist. In Köln wirkt ausser dem Dombaumeister Zwirner der Stadtbaumeister J. P. Weyer, welcher z. B. das neue Lagerhaus am Rheine 1838 im altdeutschen Style errichtet hat. In Düsseldorf Rudolf Wiegmann. In Erfurt Professor Pabst, der sich bei Wiederherstellung des Domes und der Barfüsserkirche verdient gemacht hat. In Meiningen der herzogliche Baurath Döbner, Wiederhersteller der Burg Hohenlandsberg. In Prag Hausknecht, Baumeister der Kirche zu Turnau. In Wien Karl Rösner, der für die Erhaltung und Wiederherstellung des Steffansthurmes thätig gewesen.

Das nächst dem Ausbaue des Kölner Domes grösste heutige Bauunternehmen gothischer Art, der Neubau der Nikolaikirche zu Hamburg, ruht in der Hand eines englischen Architekten, des Mr. Gilbert Scott. Bekanntlich hatte die von der Hamburger Kirchencommission zur Prüfung der Concurrenzpläne und zur Preiserkennung gewählte, aus sechs Hamburger Architekten bestehende Sachverständigencommission sich für eine Sempersche Kuppelkirche erklärt und die beiden nächsten Preise den gothischen Plänen von Strack und Scott zuerkannt. Diese die Gothik beseitigende Entscheidung entsprach jedoch weder den Wünschen der Kirchencommission noch dem tausendstimmigen Verlangen des infolge öffentlicher Ausstellung der Pläne selbst urtheilenden Publikums, daher das Urtel der Prüfungskommission keinen Vollzug erfuhr und die Endentscheidung in andre Hände gelegt ward. Man berief nun zu Schiedsrichtern den Dombaumeister von Köln und den Dr. Sulpiz Boisserée aus München, welche die Pläne von Scott, Strack und Lange auswählten und dem Entwurfe des Erstern, dem auch vom Publikum bevorzugten, den höchsten Preis zuerkannten. Der Scottsche Plan bringt eine Kirche im Stylkarakter des 14. Jahrhunderts; sie wird 296 Fuss lang und erhält einen Thurm von 440 Fuss Höhe.

Literatur über deutschmittelalterliche Baukunst und deren Denkmale. Geschichtliche, beschreibende und technische Werke.

Hans Böblinger's Steinmetzenbüchlein, Handschrift vom Jahr 1435 in der Kunstsammlung des Zeichnenlehrers Martin von Reider zu Bamberg. (Verdiente gedruckt zu werden.)

Matthias Roriczer's, weiland Dombaumeisters zu Regensburg, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit. Nach einem alten Drucke aus dem Jahre 1486 in die heutige Mundart übertragen und durch Anmerkungen erläutert. Nebst einem Anhange über die Construktion der Wimperge. Mit Vorwort von *A. Reichensperger*. Trier 1845. Gedruckt und verlegt von Fr. Lintz. (Mit 26 in den Text gedruckten Figuren.) Diese Schrift gibt die überraschendsten Aufschlüsse über die Construktionsmethode der mittelalterlichen Baumeister. Die Art der Bearbeitung des höchst seltnen Originaldrucks, in Verbindung mit den beigefügten Erläuterungen, macht das Werkchen für jeden Gebildeten verständlich. Das Vorwort verbreitet sich über das Grundwesen der gothischen Baukunst, sowie insbesondre über die engen Beziehungen, in welchen die Gesetze dieser Bauweise zu denen der Musik stehen.

M. Roriczer's Reissbüchlein der Massbretter aus dem J. 1486. Abgedruckt in K. Heideloffs Werke über die Bauhütte des Mittelalters.

* * *

Bergmann (*L.*): der Dom zu Verden, des Welfischen Fürstenstammes erhabenes Denkmal (vom J. 1290). In acht getreuen Abbild. dargestellt und beschrieben von *L. B.* Hannover 1833. In gr. Querfolio.

v. Bernewitz (*G.*): die Marienkirche zu Zwickau. Annaberg 1839. 40. Zehn lith. Bl. nebst Text. Grossfolio.

v. Binzer (*A.*): der Kölner Dom. Mit 4 Stahlstichen. Köln 1840. 4.

Böckh (*Fr. Heinr.*): Gesch. der Kirche Maria Stiegen in Wien. 1821.

Boisserée (*Sulpiz*): Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln. 2. umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abb. München 1842. — Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln. Neue Auflage dieses Prachtwerks, 1843. — Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrh. am Niederrhein. Neue Ausg. München 1842. (Gereonkirche zu Köln, Taf. 61 — 63.)

Böttticher (*Karl*): die Holzarchitektur des Mittelalters, mit Anschluss der schönsten in dieser Epoche entwickelten Produkte der gewerblichen Industrie. In Reisestudien gesammelt und auf Stein gezeichnet. Farbig gedruckte Blätter in Grossfolio. Dies herrliche Werk begann 1835 (im Vossischen Verlage zu Berlin); 1841 erschien davon das 4. Heft.

Braun (*Placidus*): die Domkirche in Augsburg. 1829.

Bülau (*Theodor*), s. *Popp etc.*

Büsching (*J. G.*): Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands. 1819. — Alterthümer der Stadt Görlitz. — Das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg. Mit 7 Aquat.-Bl. Berlin 1823. — Kunstalterthümer in Schlesien, Preussisch-Polen und Preussen. Aus Büschings Nachlasse mitgetheilt durch Friedrich von der Hagen in *Kugler's* Museum 1835. Nr. 5 ff.

v. Chlingensperg (*M.*): das Königreich Baiern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen, artistischen und malerischen Schönheiten, enthaltend in einer Reihe von Stahlstichen die interessantesten Gegenden, Städte, Kirchen, Klöster, Burgen, Bäder und sonstige Baudenkmale, mit begleitendem Texte von Josef Heller, Prof. Lochner, Dr. Reuss, Schnegraf, Prof. Söltl, Bechstein u. A. München 1840 ff.

Clemens, *Mellin* und *Rosenthal:* der Dom zu Magdeburg. 1831.

Ernst (*L.*) und *Oescher* (*L.*): Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich. Dies auf Kosten der Herausgeber erscheinende Werk hat 1846 begonnen mit sechs von Libay sorgfältig steingezeichneten Blättern in Grossfolio, welche von Ernst und Oescher nach der Natur aufgenommene Darstellungen aus Klosterneuburg darbieten. Man findet da eine Inneransicht der Wähinger oder sogenannten Freisinger Kapelle, recht glücklich aufgefasst und von malerischer Wirkung bei sorgsamster Ausführung der Einzelheiten, dann mit Umsicht gewählte und karakteristisch wiedergegebene Details aus dem Kreuzgange und der Freisinger Kapelle, Kapitelle, Gewölbeschlüsse, Sockelstücke von Pfeilern und Musterstücke von Durchstäbungen horizontaler und vertikaler Linien, Gewölbegurte und auf Blatt VI ein Fenster aus dem Kreuzgange in Verbindung mit den Pfeilern und Gewölberippen. Ausser der Erklärung ist auch noch ein vom Archäologen Dr. Ed. Melly prägnant verfasster Umriss der Geschichte des Stiftes Klosterneuburg beigefügt. Vor der Hand beschränkt sich das Unternehmen von Ernst und Oescher auf die Darstellung architektonischer und mit diesen in Verbindung stehender ornamentaler und untergeordneter figürlicher Gegenstände; im Falle beifälliger Aufnahme aber wird sich das Werk auch auf rein ornamentale und auf figürliche Objekte deutscher Kunst des Mittelalters ausdehnen. Jedes Heft der Baud. des Erzh. Oest. wird nur homogene, d. h. demselben Gegenstand angehörende Darstellungen bringen; bei Beginn des Werks besassen die Herausgeber schon die Materialien zu 12 — 15 Heften. Der Preis jedes Hefts zu 6 Bl. mit Text in gewöhnlicher Ausgabe 3 Fl. C. M., in der Prachtausgabe 5 Fl. C. M.

Fahne (Friedensrichter in Bensberg): diplomatische Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes. Köln 1843. (Mit Urkunden, architektonischen Abbild. und einer Karte.)

Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland.

Fischer (*J. F.*): Gesch. von Korneuburg. Wien 1833.

Frick (*J. F.*): das Schloss Marienburg in Preussen. Prachtwerk.

Friedrich (*A.*): *la Cathédrale de Strassbourg et ses details, mesurés et dessinés par A. Friedrich et gravés sur pierre par X. Sandmann. Strassbourg* 1841.

Frik: Beschreibung des Münsters zu Ulm. In Quart. Ulm 1777.

Füssli (*Wilhelm*): Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur etc. Zürich und Winterthur 1842. Der zweite Band unter dem Titel: die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet etc. 1843.

Gebser (*A. R.*) und *Hagen* (*E. A.*): der Dom zu Königsberg in Preussen. 1835.

Gesell (?): die Metropolitan- und Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau in München. Mit Stahlstichen. gr. 8. München 1839.

Golbéry: Antiquités de l'Alsace. Mühlhausen 1828, Engelmann. (*I. pl.* 22. 23. Kirche zu Ruffach. *pl.* 30 ff. Kirche zu Thann aus dem 14. und 15. Jahrh. mit leicht und kühn auf der Nordseite sich erhebendem Thurme, der zu den wenigen vollendeten seiner Art gehört und dessen Spitze sogar mehr als die des Strassburger Münsters befriedigt, da sie reiner, einfacher und leichter ist. Aber gleich dem Strassburger Thurme weiss auch der von Thann seinen Uebergang in die Spitze nicht gehörig zu vermitteln, es fehlt — was z. B. den Freiburger zum höchsten dieser Kunstwerke macht — das unmerkliche Verlaufen aus dem Viereck ins Achteck, wodurch der Thurm erst recht zum „Flammengipfel" wird, wie Goethe diese Schöpfungen so schön benennt.)

Grandidier: Essais sur l'église cathédrale de Strassbourg. 1782.

Grueber (*Bernhard*): vergleichende Sammlungen für kristliche Baukunst. Augsburg 1839. 40. Zwei Theile, jeder mit 48 Steinzeichnungen, in Grossfol. (Th. II enthält die Construktionslehre der mittelalterlichen Baukunst.) — Regensburg und seine Umgebungen, geschildert und in Abbildungen erläutert. Hefte in Kleinfolio, 1843 ff. in Regensburg erschienen.

Grüneisen (*Karl*) und *Mauch* (*Eduard*): Ulms Kunstleben im Mittelalter. Ein Beitrag zur Culturgeschichte von Schwaben. Mit 5 Stahlstichen und 3 Steindrükken. (Getreue und schön ausgeführte Ansichten der Fasade und des Innern sowie ein Grundriss des Münsters nach Zeichnungen von Ed. Mauch; ferner Abbild. des Marktbrunnens von Jörg Syrlin und des Goeglinger Thors.) Ulm 1840, in der Stettinschen Buchh. Ein höchst verdienstliches Werk.

Guhl (*Ernst*) und *Kaspar* (*Josef*): Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu dem Standpunkte der Gegenwart. Als Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte von *Kugler*. In Folio. Stuttgart 1847 ff., bei Ebner und Seubert.

Hagen (*August*): kunstgeschichtliche Schilderung des Königsberger Domes, s. *Gebser*.

Heideloff (*Karl Alexander*): Nürnbergs Baudenkmale der Vorzeit oder Musterbuch der altdeutschen Baukunst für Architekten und Gewerbschulen. (Das erste Heft dieses Werks, mit 18 Kupfertafeln in 4., erschien zu Nürnberg 1838.) — Die Ornamentik des Mittelalters, eine Samml. auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gez. und herausgeg. von *Karl Heideloff* und *Karl Görgel*. Mit deutschem, französ. und engl. Texte. Hefte in gr. 4. Nürnberg 1838 ff., bei Joh. Adam Stein. Eine neue Ausgabe dieses Werks, durch Heideloff allein besorgt, ist mit deutschem und französ. Texte von 1843 an erschienen, in welchem Jahre Band I. mit 48 Stahltafeln (Heft 1 — 6) herauskam. 1845 folgte Band II. (Heft 7 — 12) mit 48 Stahltafeln und 1847 Band III. (Heft 13 — 18) mit 49 Tafeln in gr. 4. (Diese kostbare, in mehrfachen Fällen beträchtlich über das Gebiet des ausschliesslich Ornamentistischen hinausgehende Materialsammlung für das vaterländisch kunsthistorische Studium wie für das Studium von Seiten werkthätiger Architekten und Ornamentisten führt uns ein in den Formenfrühling der mittelalterlichen Kunst, der romanischen und germanischen Stylzeiten. Durch das ganze inhaltreiche und im Verständniss und Geschmack seiner Darstellungen gediegene Werk waltet der Geist der Romantik in seiner liebenswürdigsten Erscheinung. Gleichgesinnte finden hier ein durchweg so ächtes Material, dass sie sich demselben ohne Rückhalt hingeben dürfen; die Andern, die nicht gradezu zur romantischen Fahne schwören, finden wenigstens die mannigfachste Gelegenheit zum nachdenklichen und gewiss auch für sie sehr fruchtbaren Studium. Es werden mitgetheilt: Friese, Säulen- und Pfeilerknäufe, Säulenfüsse und Pfeilersockel, verzierte Säulenschäfte, Schluss- und Kragsteine, Gesimsverzierungen, Giebel- und Kreuzblumen, Rosetten, Laub- und Zweigwerk, Fenstermaaswerk, Bogenfelder und Krönungen, Fensterbrüstungen, Gallerien von Stein und Holz, Schnitzgestühl, Pultfüllungen, Tabernakel, Erker, Thüren etc. etc. Unter den Orten, woher der Herausgeber das verschiedenartigste Schöne zusammengetragen, finden sich Aachen (fortlaufendes Ornament im Durchgange von der Niklaskapelle in die Domkirche, vom J. 1480), Altenburg (Chorgestühl), Blaubeuern (Steingallerien über dem Chorschlusse der Klosterkirche), Esslingen (Rittergrabmal), Fürth bei Nürnberg (Geästschmuck am Sakramenthäuschen der Michaelskirche), Hohentübingen (ahornene Prachtthür aus der Zeit Herzog Ulrichs v. Würtemberg, in vollem Farbenschmuck wiedergegeben), Hohenurach (Kapitell), Innsbruck (der unter dem Titel des „goldnen Dachl" berühmte Erker), St. Jobst bei Nürnberg

(Schlussstein), Koburg (Rosetten aus dem Rosenzimmer im Fürstenbaue der Veste), Nürnberg (mehre Blätter mit alten Theilen der Rathhausanlage, die berühmte Thür des Scheurlschen Hauses, die beiden prächtigen Brautthüren von St. Lorenz und St. Sebald, das Sakramenthäuschen in St. Sebald, der erste Entwurf zum Prachtgrabe des heil. Sebald nach der 5 F. hohen Pergamentzeichnung des Veit Stoss, die herrliche Krönung des nun zerstörten Schauamtshauses vom J. 1522, Gallerien aus einem Bürgerhause, Holzrosetten von den Chorstühlen der Klarenkirche, eiserne Rosetten von Häusern, Holzplafondverzierung am Kopfe der Lagerhölzer im Sommerrefektorium des ehemaligen Probsteihofes, Theil der Krönung eines irdnen grünglasirten Ofens aus dem Predigerkloster), Offenhausen (Tabernakel, jetzt auf Schloss Lichtenstein bei Pfullingen), Paris (Blume und Hohlkehlenverzierung aus Notredame), Reutlingen (Taufstein in der Marienkirche), Rheims (Kragstein aus der Kathedrale), Rottweil (schöne bildwerkliche Bogenfüllung eines Thürleins am Kapellenthurme und fortlaufendes Ornament am vordern Portal dieses Thurmes), Rouen (Blume und Weinlaubkrappen), Urach (Betstuhl des Grafen Eberhard des Ae. von Würtemberg in der Amandkirche) etc. etc. Mit ganz besonderem Danke ist anzuerkennen die Mittheilung jetzt zerstörter Denkmale, wie des Grabmals aus Esslingen und der prächtigen Thür aus dem Schloss Hohen-Tübingen.) — Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefasste geschichtliche Darstellung mit Urkunden und andern Beilagen, sowie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architektur der Alten. Mit vielen eingedruckten Holzschnitten und zwei Kupfertafeln. gr. 4. Nürnberg 1844, bei J. A. Stein. (Unter den 13 Urkunden die Ordnung der Strassburger Steinmetzen vom J. 1459, die Rochlitzer Steinmetzenordnung vom J. 1486 und die erneuerte Ordnung der Strassburger Haupthütte vom J. 1563. Die Beilagen enthalten „die Geometria deutsch, angeblich von Hans Hösch von Gmünd 1472“ und „das Reissbüchlein der Massbretter von Matthäus Roritzer, Dommeister von Regensburg 1486.“) — Der kleine Altdeutsche (Gothe), oder Grundzüge des altdeutschen Baustyles. Zum Handgebrauche für Architekten und Steinmetzen, besonders für technische Lehranstalten bearbeitet. In drei Kursen. Nürnberg, bei Riegel und Wiessner.

Heideloff, Karl und *Manfred:* der Hochaltar von Blaubeuren. Nach den Zeichnungen der Heideloffe gestochen von Friedrich Wagner und Filipp Walther. Dem Kronprinzen Karl Friedrich Alexander v. Würtemberg gewidmet vom Verleger Konrad Geiger, Besitzer der J. A. Steinschen Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg. (Dies in halber Ausführung sehr sorgfältig gestochne grosse Blatt, im eigentlichen Stiche, abgesehn von Untershhrift u. dergl., 25 Zoll hoch und 17½ Zoll breit, enthält eine vollständige Abb. des obgenannten für die Geschichte der deutschen Kunst so eigenthümlich werthvollen Altarwerks. Der grosse Schrein ist mit geöffneten Flügelthüren dargestellt, so dass man die kolossalen Statuen, von denen er ausgefüllt wird, und auf den Flügeln die darauf enthaltnen Malereien sieht; oberwärts das freie bunte Tabernakelwerk mit seinen kleinern Statuen und Halbfiguren, unterwärts die gleichfalls mit Halbfiguren ausgefüllte Predella, die auf dem Altartische steht, welcher das Ganze trägt. Die Zeichner haben weniger die stylistischen Besonderheiten im Figürlichen des Altarwerks genau wiederzugeben, als vielmehr die architektonische und ornamentistische Entwicklung der Gesammtcomposition zur Anschauung zu bringen gesucht, und in diesem Betracht ist das Vorhaben meisterhaft erreicht. Für die reiche Kunstentwicklung, die an den grossen deutschen Altarwerken zu Ende des Mittelalters sich ausgeprägt hatte, gibt dies Blatt eine so interessante wie belehrende Darlegung, und zugleich bildet es, nach der ganzen Art und Weise seiner Behandlung, ein sehr schätzbares Supplement zu Karl Heideloffs Ornamentik d. M.)

Hellbach: die Frauenkirche (sogen. Frühkirche) zu Arnstadt.

Heller (Josef): über die Bauart der altdeutschen Ritterburgen, in besondrer Beziehung auf die Fränkischen, vorzüglich der Altenburg bei Bamberg. 1829. — Geschichte der Domkirche zu Bamberg. 1837.

Hensslmann (Emrich): über das Sakramenthäuschen zu Kaschau in Ungarn. Aufsatz nebst Abbildung in Adolf Schmidl's österreichischen Blättern für Literatur und Kunst.

Hirsch (Theodor): die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig. 1. Th. mit Abb. Danzig 1843.

Hoffstadt (Friedrich): Gothisches A-B-C-Buch, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute. Frankfurt am Main, Schmerbersche Buchh. 1840 ff. In Grossfolio. Bis 1846 erschienen sechs Lieferungen dieses kostbaren Werks, 67 Bogen nebst 42 Tafeln. Für die durch Krankheit und Tod des Verfassers unterbrochene Fortsetzung des Werks gewann der Verleger (H. Keller) den gelehrten Architekt *F. Lange* in Fulda, Lehrer an der dasigen polytechnischen Schule,

welcher unter Mitwirkung des nun ebenfalls verstorbenen Baumeisters *J. v. Lassaulx* zu Koblenz den Schluss des Werks (die Fortsetzung der Geschichte der deutschen Baukunst, sowie das Wortverzeichniss der Handwerksausdrücke etc.) zu vollenden übernahm.

Hoorn (J.): Ansichten des Schlosses Marienburg. Nach Hoorns Zeichn. steingezeichnet von K. Hermann. Blätter in Querfolio.

Jitschinsky (Ferd.): Beschreibung der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1841, bei Gebr. Haase.

Kallenbach (Georg Gottfried): Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst in geometrischen Zeichnungen mit kurzer Erläuterung. Zwei Lieferungen, jede von 24 Blättern. München, in Commission der literar.-artist. Anstalt. 1844. 45. (In der ersten Abtheilung: der Unterbau der Thürme am Halberstädter Dome aus den Jahren 1200—1215. Mittelschiff der Sebaldskirche zu Nürnberg, aus ders. Zeit. Pfarrkirche zu Gelnhausen 1210—1220, interessanter Uebergangsbau, eins der schönsten deutschromanischen Werke, welche die Neigung zu den Principien des germanischen Styles deutlich wahrnehmen lassen. Schiff der Gereonkirche zu Köln, Glockenhaus an der Marktkirche zu Halle und Theile am Domkloster zu Halberstadt, 1212—1227. Chor der Dominikanerkirche zu Regensburg, 1230—1240. Der hohe Saalbau auf dem Schlosse zu Marburg, der Westchor des Domes zu Naumburg und ein Fenster aus dem Domkreuzgange zu Erfurt, 1235—1245. Das Haus Nassau zu Nürnberg und ein Fenster aus dem Frankfurter Dome, 1350. Der Haupttheil des Regensburger Rathhauses, aus ders. Zeit. Die Kapelle unsrer lieben Frauen zu Nürnberg, 1355—1360. Chor der Sebaldskirche daselbst, 1361—1377. Das sogen. steinerne Haus zu Frankfurt am Main, der Mühlthorthurm zu Brandenburg an der Havel und die Krönung des Bayenthurmes zu Köln, 1400—1410. Theile von der Kirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg, 1400—1490. Chor der Kirche zu Schorndorf bei Stuttgart und die Kapelle neben dem Dome zu Erfurt, 1450—1500. Portal vom Dome zu Merseburg, ein Fenster der Moritzburg zu Halle, eine Thür aus dem Innern des Hallischen Rathhauses, ein Fenster aus Wohnhäusern zu Freiberg im Erzgebirge und ein Fenster vom Kaiserstall auf der Nürnberger Burg, 1480—1510. Holzbauten zu Magdeburg und Halberstadt, 1500—1550. [Volle Ansicht eines grössern gothischen Wohnhauses zu Halberstadt im dort üblichen Holzbau aus der Zeit um 1500.] In der zweiten Abtheilung: östlicher Aufriss des Domes zu Kammin in Pommern, 1200 bis 1215. Grundriss etc. des Magdeburger Domchors, 1210—1220. Chor und Querschiff der Klosterkirche zu Riddagshausen bei Braunschweig, 1215—1220. Der frühgothische Theil des nördlichen Nebenschiffes am Halberstädter Dome und vier Kapitelle aus dem westlichen Domchore zu Naumburg, 1245—1250. Theile von den Lang- und Kreuzschiffen des Magdeburger Domes, 1260—1280. Theile von den Kirchen zu St. Katharinen, St. Blasius und St. Aegidien in Braunschweig, 1270—1285. Grundriss und Querdurchschnitt des Domes zu Halberstadt, nebst Pfeilersockel daraus, 1320. Thurmbau der Lorenzkirche zu Nürnberg aus ders. Zeit, vollständig auf einem Doppelblatte. Rathhaus zu Braunschweig, 1325. Fenstermaaswerk und äusseres Sockelprofil vom Erfurter Domchore, Grundriss und Fenstermaaswerk der Nürnberger Frauenkirche und zwei Tragpfeilersockel nebst ihren Grundrissen aus dem Schiffe der Mainzer Steffanskirche, 1355. Grundriss des Westchors von St. Sebald zu Nürnberg, senkrechter Durchschnitt desselben, drei Fenster dieses Chores und drei Fenster des Rathhauses zu Neumarkt bei Nürnberg, 1361—1377. Das Marienmünster zu Prenzlau in der Mark Brandenburg 1380, vollständige Ansicht der Ostseite dieses berühmten Backsteinbaues. Grundrisse und Ornamente von verschiedenen Backsteinkirchen dieser Zeit, Ostchor des Prenzlauer Marienmünsters, Chorschluss der Stettiner Johanniskirche und der Anklamer Nikolaikirche, Friese, Giebelbekrönungen, Fenstermaaswerk, Rose, Portalkapitellchen nebst Kämpfergesims, sowie Gesimsprofile, von der Marienkirche zu Frankfurt an der Oder und vom Prenzlauer Münster. Ein Wohnhaus zu Greifswalde aus ders. Zeit, ausgezeichnet schöner Backsteinbau. Ornamente von verschiedenen Werken aus der Zeit von 1410—1420, Säulenknauf aus dem Magdeburger Dome, tabernakelartiger Baldachin, Wimperge, Konsole, Krabben, Laubfries und eine die Kreuzblume auf einem Wimperg vertretende Pflanze von einer Kapelle neben der Martinskirche zu Braunschweig, unterster Theil eines Strebepfeilers vom Chore der Marienkirche zu Pommerisch-Stargard im dort üblichen Backsteinbau, Eintiefungsprofil eines Portals derselben Kirche und ein Theil der schönen Konsolen- und Galleriebekrönung nebst einem durchbrochenen Eckthürmchen von der Nikolaikirche zu Frankfurt am Main. Der Gürzenich zu Köln, die Kapelle auf dem Hofe des heil. Geist-Hospitals zu Nürnberg, Fenster und Fries aus der Martinskirche zu Halberstadt, Fenster an einem Regensburger Hause und an der

Nürnberger Burg, und Rauchfang eines Hauses zu Rüdesheim, 1420—1450. Kapelle zu Kiederich bei Wiesbaden vom J. 1449, Seitenansicht. Sakramenthäuschen vom J. 1510 in der Kirche zu Fürstenwalde, der sonstigen Kathedrale des Bisthums Lebus. Dachgiebel des Stargarder Rathhauses, zwei Giebel von Nürnberger Häusern, Pforte eines Merseburger Wohnhauses und zwei Fenster von der Hauptkirche zu Zwickau, 1510—1530. Thurmbau der Kirche zu Ansbach in Franken, 1530—1550.) — Geschichtabriss der deutschmittelalterlichen Baukunst. Berlin 1844, bei Schultze. München 1846. — Album mittelalterlicher Kunst. München 1846 ff. Erscheint in Heften in qu. 4.

Kinkel (Gottfried): Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein. (Aufsatz im Stuttgarter Kunstblatte 1846, Nr. 37—39, sehr belehrend über die niederrheinischen Ziegelbauten.)

Kopp (E.): Beitrag zur Construktion der altdeutschen Bauart. Erfurt 1833. (Von dems. Architekten erschienen auch Entwürfe in altdeutscher Bauweise, Erfurt 1832. 33.) — Beitrag zur speziellen Darstellung des spitzbogigen Baustyls. 2 Hefte in Grossfolio. In zweiter vermehrter Aufl. 1839 zu Stuttgart erschienen.

Kreuser (Joh. Peter): Kölner Dombriefe, oder Beiträge zur altkristlichen Kirchenbaukunst in Sendschreiben an Ernst Zwirner. Berlin 1844. (Im siebenten Sendschreiben eine sehr anschauliche Schilderung des altdeutschen Bauhüttenwesens.)

Kugler (Franz): Pommersche Kunstgeschichte. 1840. (Dieses gediegene Werk ist doppelt schätzenswerth als das erste, welches über die gesammten Kunstdenkmale der preuss. Provinz Pommern erschienen ist.) — Der Dom von Köln, Abhandlung im 3. Hefte der Deutschen Vierteljahrschrift 1842. — Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues, gehalten am 4. März 1843 im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin. Mit 7 Abb. Berlin 1843. — Handbuch der Kunstgeschichte. Zweite Auflage mit Zusätzen von *Jakob Burckhardt.* Stuttgart 1848, bei Ebner und Seubert. (Bietet eine prägnant karakterisirende Uebersicht der kunsthistorisch beachtenswerthesten germanischen Denkmale aller Länder, wo die Gothik länger oder kürzer geherrscht hat.) Atlas zu diesem Handbuche, s. unter *Guhl.*

Kunisch (J. G.): die Elisabethkirche zu Breslau und ihre Denkmäler. Nebst einer Abb. des Elisabeththurmes in seiner frühern Gestalt. Breslau 1841.

de Laborde (Alexandre): les monuments de la France. (Dies Werk ist hier der darin dargestellten elsässischen und lothringischen Kirchen wegen anzuführen. *Pl.* 199: Kathedrale zu Metz; *pl.* 193—195: Münster zu Strassburg; *pl.* 190: Kirche zu Thann.)

Lange (Ludwig): malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Kathedralen, Kirchen und Monumente der gothischen Baukunst am Rhein, am Main und an der Lahn. Nach der Natur aufgenommen und gezeichnet von *L. Lange,* lithografirt von *Borum* u. a. K. in München. 7 Lief., jede zu 8 Bl. in Kleinfolio, mit erkl. Texte. Frankfurt 1833 f.

Lange und *Rauch:* Orinigalansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler, herausgeg. von L. Lange (Zeichner) und Ernst Rauch (Stecher), nebst Beschreibung von Dr. G. Lange. Stahlstichwerk in gr. 4. Darmstadt 1832 ff. — Fortsetzung dieses Werkes durch die Maler und Architekten *J. Lange, G. Osterwald, M. Bayer* und *H. Schönfeld:* Originalansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. In Stahl gestochen von ausgezeichneten Künstlern. Mit artistisch-topografischer Beschreibung.

v. Lassaulx: architektonisch-historische Bemerkungen über die Bauwerke am Rhein, in *J. A. Klein's* Rheinreise von Strassburg bis Rotterdam. 2. Aufl. 1836.

Lepsius (Vater): der Dom zu Naumburg, mit 29 Abbildungen. (In Lief. 9—14 der von Ludwig Puttrich und G. W. Geyser herausgegebenen Baudenkmale des Mittelalters in Sachsen.) Der umfangreichste und archäologisch wichtigste Bau in Sachsen und Thüringen hat an Lepsius dem Aeltern einen seltenen und seiner würdigen Beschreiber gefunden. Alle Theile des Riesenbaues werden einzeln auf das Sorgfältigste und Geschmackvollste geschildert und deren Erbauungszeit aus artistischen und historischen Gründen entwickelt.

Lichnowsky (Fürst *Eduard):* Denkmale der Baukunst und Bildnerei des Mittelalters im österreichischen Kaiserthume. Gezeichnet und unter Aufsicht des k. k. Kammerkupferstechers Josef Fischer gestochen von österreich. Künstlern. (J. Hirtl, J. Mansfeld, J. Passini, K. Ponheimer, H. Reinhold u. A.) Deutsch und französisch beschrieben und auf eigene Kosten herausgegeben durch Fürst Ed. L. Wien 1817. 18. Royalfolio. Leider sind nur drei Hefte erschienen.

Lösch (G. E.): Beschr. u. Gesch. der Jakobskirche zu Nürnberg.

Lucanus (F. G. H.): der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze durch Text, einen Stahlstich und sechs radirte Blätter versinnlicht. Halberstadt 1837. In Grossfolio.

Maass: Geschichte und Beschreibung des Mariendomes zu Kolberg. Berlin 1837.

Mauch (Eduard): Zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters, aus dem Münster zu Ulm. Für den Stich aufgenommen und gezeichnet von Eduard Mauch, gestochen von G. W. Müller. Blätter in Imperialfolio, mit Text. Ulm, im Stettinschen Verlage.

Mayer (Friedr.): die interessantesten Chörlein (Erker) an Nürnbergs mittelalterlichen Gebäuden. 24 Abb. mit erl. Texte. Nürnberg 1847, bei Lotzbeck.

Mellin (Friedr. Ernst), s. *Clemens etc.*

Mertens (F.): Prag und seine Baukunst, in *Förster's* Bauzeitung 1845.

Merz (Heinrich): Uebersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale kristlicher Architektur und Skulptur in Schwaben, im Stuttgarter Kunstblatte 1843. (Sehr dankenswerth.) — Die Entwicklung der kristlichen Kunst in Deutschland und Frankreich, im 1. Hefte der Deutschen Vierteljahrschrift 1843.

Metzger (J.): Gesetze der Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutschen Baustyl. Nebst 9 lith. Abb. Stuttgart 1835.

v. Minutoli (A.): Denkmale mittelalterlicher Baukunst in den Brandenburgischen Marken. (Nur zwei Hefte.)

Moller (Georg, Begründer der deutschen Baugeschichte): Denkmäler der deutschen Baukunst. Auch unter dem Titel: Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters, enthaltend eine chronologisch geordnete Reihe von Werken aus dem Zeitraume vom 8. bis zum 16. Jahrh. (Auf Kupferblättern in Grossfolio: die Kirchen zu Friedberg und Grünberg, Taf. 26—30. Die Katharinenkirche zu Oppenheim, Taf. 31—37. Kapitelle der Steffanskirche zu Mainz, Taf. 38. Grundriss, Aufriss, Durchschnitt und perspektivische Ansichten des 1255—1313 erbauten (leider 1812 durch die Franzosen niedergerissenen) Kaufhauses zu Mainz, Taf. 39—43. Details des grossen Fensters aus der 1317 gestifteten Allerheiligenkapelle im Mainzer Dome, Taf. 44. Grabmal des 1320 verst. Mainzer Erzbischofs Peter von Aspelt, Taf. 45. Grabmal des gegen Ende des 14. Jahrh. verst. Trierschen Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Chore der Kastorkirche zu Koblenz, Taf. 46. Facsimile der alten Zeichnung eines Grund- und Aufrisses eines Kirchthurmes, angeblich des Thurmes zu Thann im Elsass, Taf. 47 u. 48. Aufriss etlicher alter von Backsteinen aufgeführter Häuser zu Hannover, Taf. 49—51. Zwei alte Häuser zu Mainz, Taf. 52. Verkleinerte Kopie einer alten Kirchthurmzeichnung im Besitze des Karlsruher Galleriedirektors Becker, Taf. 53. Sehr schön gearbeitete, im Beginn des 15. Jahrhunderts entstandene Thür im Mainzer Dome mit der perspektivischen Ansicht des gleichzeitigen Kreuzganges und des Domkapitelhauses, Taf. 54. Bischöfliches Grabmal ohne Inschrift in der Kastorkirche zu Koblenz, nach der Form der geschweiften Spitzbögen aus der letzten Hälfte des 15. Jahrh., Taf. 55. Grabmal des 1415 gest. Kämmerers Johann von Worms, welcher den Namen Dalberg annahm, und seiner Gemahlin Anna v. Bickenbach, in der Kirche zu Oppenheim; Taf. 56. Der Ulmer Münsterthurm und Details desselben, Facsimile eines Theils des kostbaren auf Pergament gezeichneten Böblingerschen Entwurfs, Taf. 57 u. 58. Frankfurter Domthurm, Taf. 59. Facsimile alter Zeichnungen aus Strassburg, die Grundrisse zweier Tabernakel und den Aufriss des einen vorstellend, Taf. 60 u. 61. Aufriss eines Danziger Hauses, Taf. 62. Details der Chorstühle der Graumünchenkirche zu Danzig, Taf. 63—65. Grund- und Aufriss eines sehr sinnreich componirten Tabernakels, getreue Nachbildung eines alten Risses aus Westfalen, auf dem die Jahrzahl 1462 angegeben und „Petter Kryog im Surelant" (als Verfertiger oder als Besitzer?) genannt ist, Taf. 66—70. Vergleichung des Freiburger und Strassburger Münsters mit einigen ausländischen Kirchen des Spitzbogenstyls, Taf. 71 u. 72.) Dazu als erläuternder Text die Broschüre „über die altdeutsche Baukunst." Darmstadt 1831, bei K. Wilh. Leske. — Als neue Folge des Denkmälerwerks erschien die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg, auf 18 Kupfertafeln in Royalfolio; ferner das Münster zu Freiburg im Breisgau, auf 19 Tafeln. — Facsimile der Originalzeichnung des Domes zu Köln (nämlich des vor 1240 gemachten, auf Pergament gezeichneten Umrisses des nördlichen Thurmes und des halben Kirchengiebels). 9 lith. Bl. in Royalfolio, nebst Bemerkungen über diesen 1801 nach Darmstadt verschleppten und dort 1814 vom Maler Seekatz auf dem Dachboden des Gasthofes zur Traube zerrissen und beschmutzt wiedergefundnen Thurmriss von drei Fuss Breite unten und funfzehn Fuss Höhe. Darmstadt 1818. 2. Aufl. 1837.

Mone: Mittheilungen über Denkmäler vaterländischer Kunst im „Badischen Archiv."

Müller (Franz Hubert): die Katharinenkirche zu Oppenheim, ein Denkmal teutscher Kirchenbaukunst aus dem 13. Jahrh. Geometrisch und perspektivisch dargestellt und mit einem erläuternden Texte begleitet. 8 Hefte in Imperialfolio, mit 40 Kupferstichen in Linienmanier und in Aquatinta. Darmstadt 1823. 34. — Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtkunde durch Kunstdenkmäler. 4 Hefte mit schwarzen und kolorirten Kupfertafeln. Darmstadt, 1832. 33.

de Noel (M. J.): der Dom zu Köln. Historisch-archäologische Beschreibung. 2. vermehrte Aufl. mit 4 Abb. Köln, bei Dumont-Schauberg.

Oescher (L.), s. *Ernst.*

Osterwald (G.): Gallerie der interessantesten Ansichten von den Städten, Domen, Kirchen und sonstigen Baudenkmälern alter und neuer Zeit des Königreichs Hannover. Nach Originalzeichnungen vom Maler *G. Osterwald* in Stahl gestochen von vorzüglichen Künstlern. Mit geschichtlichem Texte. Rinteln 1839 ff. gr. 8.

Otte, Heinrich (Pastor zu Fröhden bei Jüterbog): Abriss einer kirchlichen Kunst-Archäologie des Mittelalters, mit ausschliesslicher Berücksichtigung der deutschen Lande. 2. umgearbeitete und erweiterte Ausgabe. Nebst 5 Steindrucktafeln. Nordhausen 1845, bei Ferd. Förstemann. (Ein sehr gut und bündig über die gesammte deutschmittelalterlich kirchliche Kunst orientirendes Werkchen.) — Kurze Geschichte der Stadt Jüterbog und des Klosters Zinna, insonderheit der mittelalterlichen Bauwerke daselbst, im 2. Bande der 2. Abtheilung des Denkmälerwerks von Dr. Puttrich.

Passavant (Joh. David): Mittheilungen zur Geschichte des Frankfurtes Domes, in der „Kunstreise durch England und Belgien" S. 431 ff. — Nachrichten über Danzigs Kunstwerke, im Kunstblatt 1847. Nr. 32 — 34.

Pfeilschmidt (E. H.): Geschichte des Doms zu Köln. Halle 1842.

Popp (Justus) und *Bülau (Theodor):* die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Neun Lief. in Grossfolio; die zehnte fehlt noch.

Püttmann (Hermann): Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein, von Basel bis Holland. 1842.

Puttrich (Ludwig): Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich und G. W. Geyser dem Jüngern. Mit einer Einleitung von Karl Ludwig Stieglitz und textlichen Beiträgen von Lepsius dem Vater, H. Otte, Gersdorf u. A. Zu Leipzig von 1835 an erschienen. In diesem durch Richtigkeit und Treue der Aufnahmen, Klarheit und Schönheit der Abbildungen, genaue Schilderung und solide historische Grundlage ausgezeichneten Denkmälerwerke, dem ersten umfassenden Werke über die alten Bauten Sachsens und Thüringens, werden beschrieben und bildlich vorgeführt die Monumente folgender Orte: Aken (die wesentlich noch romanische Hauptkirche, deren energisch massige Fasade aber, mit zwei Thürmen und hohem Zwischenbau, bereits das Gepräge der frühest germanischen, noch dem Uebergangsstyle verwandten Bauweise trägt und hiefür einen karakteristischen Beleg gibt), Altenburg (das herzogliche Schloss, verschiedene Bauzeiten und Dekorationen enthaltend, ausgezeichnet durch die im reichen spätgothischen Style gebaute und in der Roccocoperiode anderweitig ausgeschmückte Schlosskirche, von deren Innerem, wie von dem kunstvollen darin noch vorhandenen gothischen Chorgestühl mehre Ansichten gegeben werden; der sogen. Pohlhof, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau aus spätgothischer Zeit), Arnstadt (die durch ihre verschiednen Baustyle sehr interessante Liebfrauenkirche, in zehn nach Kirchner, Pozzi und Hauschild von Borum, Budras und Arldt lithografirten Abbildungen; das Schiff rührt aus dem Ende des 12. oder aus dem Anfange des 13. Jahrh. her, die beiden ungleichen Westthürme und das Portal des nördlichen Seitenschiffs aus der Uebergangszeit, Querschiff und Chor sind ganz germanisch), Bernburg (Marienkirche, ausgezeichnet durch ihren reichverzierten Chor und einige Skulpturen), Eisleben (Andreas- und Annakirche), Erfurt (der Dom und seine Nebengebäude, Inneransicht des Chores der Barfüsserkirche und Details von dieser, sowie der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche, das spätgothische Prachttabernakel über dem Taufsteine der Severikirche, die gothische Betsäule vor der Stadt und ein interessantes altdeutsches Wohnhaus neben der Krämerbrücke), Freiburg an der Unstrut (die noch ihre romanische Herkunft zeigende, aber in verschiednen Zeiten vielfach veränderte, namentlich 1499 stark umgebaute Stadtkirche, erschöpfend und lehrreich beschrieben von Lepsius dem Vater), Halle (malerische Ansichten der Moritzkirche mit ihrem reichgeschmückten Chorbau, Inneransicht der Ulrichskirche, Marktansicht mit der Liebfrauenkirche und deren von ältern verschwundnen Kirchen herrührenden Thürmen, das Aeussere des Rathhauses), Stadt Ilm (die theilweis noch romanische Klosterkirche vom J. 1287, wovon nur noch die Thürme, der Chor und die Vorhalle bestehen), Jüterbog (Dammkirche und die

dazu gehörigen Klostergebäude, das einfach ansehnliche Gebäude der Nikolaikirche aus später gothischer Zeit, nebst einigen Details davon, das Rathhaus und die Thore, an welchen letztern bürgerlichen Bauten aus der Endzeit des gothischen Baustyles der Backsteinbau in seiner vollen malerischen Eigenthümlichkeit erscheint), Meissen (das Schloss und der Dom, die Afrakirche und die Wasserkapelle, und Kloster Heiligenkreuz bei Meissen), Merseburg (der Dom in zehn Abbildungen, die östlichen Thürme, der untere Theil der westlichen und die Krypte aus der Entstehungszeit der Kirche 1015—42, Chor und Kreuzbau mit schwerfälligen gedrückten Spitzbogen aus der Uebergangszeit, das Schiff und die Abseiten sowie die Wölbung aus dem 15. und 16. Jahrh.), Naumburg (mit 29 Abb. und Beschreibung des berühmten Domes von Lepsius dem Aeltern, welche Partie einen der höchsten Glanzpunkte dieses Denkmälerwerks bildet, nebst Puttrichs Beschreibung der nach 1473 entstandnen, durch ihren in Osten und Westen polygonischen Schluss seltsam gestalteten Stadtkirche St. Wenzel), Nienburg (die frühere Kloster-, jetzt Schlosskirche, die mit der Marburger Elisabethkirche in der innern Ausschmückung nahe verwandt ist, nach Kirchner von Courtin steingezeichnet), Posterstein (Schloss im Altenburgischen, dessen Formen die des fantastischen Burgbaues spätmittelalterlicher Zeit sind), Stadt Roda (Ruine der Klosterkirche, interessant durch eigenthümliche, aus den Bedingnissen eines Nonnenklosters hervorgehende Anlage und noch mehr durch die schöne strenge Bildung frühgermanischer Formen), Schulpforte (mit Abb. der imposanten, den deutschen Styl in seinen reinen Anfängen zeigenden Kirche des sonstigen Benediktinerklosters), Schloss Seeburg bei Eisleben (als spätgothischer Umbau einer hochalterthümlichen Anlage interessant), Wendisch-Leuba (Schloss im Altenburgischen, das sich durch dieselben Bauformen wie der Posterstein auszeichnet), Zerbst (die im 15. Jahrh. erbaute, im Innern imposante, noch schöngeschnitztes Chorgestühl aufweisende Nikolaikirche und die sehr schönen reichgeschmückten Backsteingiebel des Rathhauses), Zinna (Klostergebäude aus der Endzeit der Gothik) etc. etc.

Quaglio (Dominik): Sammlung merkwürdiger Gebäude des Mittelalters in Deutschland. Aufgenommen und in Stein gezeichnet von D. Quaglio. Mit Text von Aloys Schreiber. Zwei Bände in Folio, bei Velten zu Karlsruhe erschienen. (Darin der Frankfurter Dom, die Reichsprälatur Kaisersheim, die Kiedericher Kapelle, die Landshuter Martinskirche, die Oberweseler Stiftskirche und Wernerskirche, Gewölbe des Strassburger Münsters, Portal und Seiteneingang des Ulmer Münsters, Ulmer Rathhaus, Basler Rathhaushof, Ansicht von Esslingen, Trarbach etc. Einzeln erschienen Dom. Quaglio's Steinzeichnungen des Basler, Freiburger, Regensburger und Ulmer Münsters, sowie des Nürnberger Marktplatzes, Blätter in gr. Royalfolio. Unter den trefflichen Radirungen dieses Künstlers findet man Abbilder der Frauenkirche und der Pfarrkirche St. Peter zu München, der Veste Trausnitz ob Landshut etc.

Rosenthal (C. A.), s. *Clemens etc.*

Rothbart (Georg): das Lutherzimmer, eins der Prachtzimmer in dem nach Meister Karl Heideloffs Angabe vom Architekten Karl Görgel wiederhergestellten Fürstenbau auf der Veste Koburg, gezeichnet und herausgegeben von *G. R.* 5 Kupfertafeln mit einleitendem und erklärendem Texte, in Querfolio. Nürnberg 1845. Ein interessanter Beitrag aus dem Mittelalter für Architektur, Kunst und Geschichte, zugleich ein Supplementheft zu Heideloffs Ornamentik des Mittelalters bildend.

v. Rumohr: über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters. Berlin.

Schadow (J. G.): Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei. Wittenberg 1825.

Schimmel (C.): Westfalens Denkmäler deutscher Baukunst. 10 Hefte, 58 lith. Tafeln in Grossfolio mit erläuterndem Texte. Münster 1826. — Die Cisterzienserabtei Altenberg bei Köln, Bauwerk vom J. 1255, in 15 lithogr. Bl. in Royalfolio nach *Hundeshagen*, von *Fuchs* u. A. Mit histor. Erläut. herausgegeben von *C. Schimmel.* Münster 1833.

Schlösser (H.) und *Tischbein (A.):* Denkmale deutscher Baukunst in Lübeck, aufgenommen, lithogr. und herausgeg. von Schl. und T. 3 Hefte in Royalfolio. Lübeck 1830.

Schmidl (Adolf): Beiträge zur Geschichte der Kunst in Oesterreich. Wien 184.. (Samml. der in den „Oesterr. Bl. f. Lit. u. Kunst" enthaltenen Aufsätze über mittelalterliche Kunstdenkmale.)

Schmidt (Kristian Wilhelm): Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung. 1836 ff.

Schuler (Th.): das Strassburger Münster. 1817.

Schultz (*Joh. Karl*, der Bautenmaler): Danzig und seine Bauwerke, in Radirungen. 4 Hefte. Leipzig 1845 ff. Rud. Weigel. (Schätzbare Blätter, die nicht nur malerische Ansichten, sondern auch geometrische Details geben.)

Schwechten (*F. W.*): der Dom zu Meissen in allen seinen Theilen bildlich dargestellt. 3 Hefte in Royalfolio, 23 Kupfertafeln nebst Text. Berlin 1823—26. (Ein vortreffliches Werk, an das sich die spätere Puttrichsche Publikation über Meissen ergänzend anschliesst.)

Senff (*C. J.*): die Domkirche zu St. Veit in Prag, gezeichnet und geätzt von C. J. S. 10 Kupfertafeln in Grossfolio. Berlin 1831.

Spieker (*Ch. W.*): Beschreibung und Geschichte der Marien- oder Oberkirche zu Frankfurt an der Oder. 1835.

Stälin: Denkmale des Alterthums und der alten Kunst im Königreiche Würtemberg, zusammengestellt vom kön. statistisch-topogr. Bureau. 1843.

Stieglitz (*Karl Ludwig*): von altdeutscher Baukunst. Mit 34 Kupfern in Fol. Leipzig 1820. — Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in die neueren Zeiten. Neue umgearbeitete Ausgabe in 3 Abtheilungen. Nürnberg 1836.

v. Stillfried (*Rudolf*): Alterthümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohenzollern. Stuttgart und Berlin, 1839 ff. Imp.-Fol. (Darin Abb. der höchst grossartigen, 1095 gegründeten, später mannigfach ins Germanische erweiterten Benediktinerkirche zu Alpirsbach auf dem Schwarzwalde, u. a. m.)

Strack (*Joh. Heinr.*) und *Meyerheim* (*Friedr. Ed.*): die architektonischen Denkmäler der Altmark Brandenburg, mit Text von *Kugler*. Berlin 1834 ff.

Tappe (*Wilhelm*): Alterthümer deutscher Baukunst in der Stadt Soest. Mit 6 Steinzeichnungen. Essen 1823. 24.

Thrän (*G. C. F.*): Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzskulptur aus Schwaben. Nebst Vorwort von Prof. Hassler. Ulm 1846 ff. Erscheint in Heften zu 5 lithgr. Bl. mit Text. Royalfolio.

Titot: Beschreibung der Hauptkirche zu Heilbronn am Neckar. Mit Abbild. der Kirche, des Hochaltars und des Sakramenthäuschens. (Diese schätzbare Schrift ist 1833 bei Drechsler in Heilbronn erschienen.)

Tschischka (*Franz*): die Metropolitankirche zu St. Steffan in Wien. Zweite, nach Urkunden umgearbeitete Aufl. 1843. — Kunst und Alterthum im österreichischen Kaiserstaate. Geografisch dargestellt. Wien 1836.

Waagen (*Gustav Friedrich*): Kunstwerke und Künstler in Deutschland. 1. Theil, Leipzig 1843. (Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken.) 2. Theil, Leipzig 1845. (Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz.)

Wetter (*J.*): Betrachtungen über die Entwicklung des Spitzbogenstyls, des neugothischen Construktionssystems in Deutschland und Frankreich etc. in der 1835 zu Mainz erschienenen „Geschichte und Beschreibung des Mainzer Domes."

Wiegmann (*Rudolf*): über den Ursprung des Spitzbogenstyls. Düsselgorf 1842.

Wolff (*Joh. Georg*): Nürnbergs Gedenkbuch. Eine vollständige Samml. aller Baudenkmale, Monumente und andrer Merkwürdigkeiten dieser Stadt. 100 Umriss-Stiche in Stahl nach Originalzeichnungen von J. G. W. 4. Nürnberg 1843 ff.

Zwirner (*Ernst*): Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues. Mit 5 Stahlstichen und 1 Grundriss. Köln 1842. In Kleinfolio.

* * *

Ferner sind folgende zur Kenntniss der Baukunst und architektonischen Bildnerei unsers Mittelalters beitragende Publikationen, zum Theil von Ungenannten, anzuführen:

Elemente des Spitzbogenstyles, systematisch entwickelt nach den vorzüglichsten Bau- und Kunstdenkmalen aus der Glanzperiode des Mittelalters. München 1845 ff. In Folioheften.

Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein, herausgegeben von einem Vereine vaterländischer Künstler. Freiburg 1825. Lieff. in Folio, mit erläuterndem Texte. (1. Lief.: die Kirchen zu Konstanz in zehn Blättern; 2. Lief.: das Freiburger Münster in dreizehn Blättern; 3. Lief.: das Strassburger Münster in elf Blättern.)

Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder. Für Deutschland herausgegeben unter Leitung von *Franz Kugler* und *Ludwig Lohde* in Berlin. Lieff. in Royalquart. Hamburg 1842 ff., in J. A. Meissners Verlage. (Die Münster zu Basel und Freiburg, das Steffansmünster in Wien, der Kölner Dom etc. in Hauptansichten, Theilansichten und Detailblättern.)

Beschreibung der Münsterkirche in Basel und ihrer Merkwürdigkeiten. Mit 20 Tafeln Abbildungen. Basel 1842, bei Hasler. In Folio.

Der Dom zu Regensburg. Eine gedrängte Schilderung seiner Merkwürdigkeiten und Geschichte des Baues von den frühesten Zeiten bis zur Wiederherstellung durch König Ludwig I. von Baiern. Mit 2 Stahlstichen. 4. Regensburg 1843.

Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsre Tage. Bearbeitet von L. Bechstein, E. v. Bibra, Gessert, Hoffmann, Huhn, Lucanus, Joh. Meyer, Th. Sündermahler u. A. Schweinfurt 1844 ff., im Kunstverlage von Kleinknecht. (Kurze Beschreibung des Halberstädter Domes von Dr. Lucanus, mit Ansicht der Nordseite, im 2. Hefte. Chorgestühl aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, im 3. Hefte.)

Kunstblätter, herausgegeben vom Vereine für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben; in Folio, nebst Erklärungsblättern. Ulm, in Commission der Stettinschen Buchh. (Treffliche Abbildungen eines Ulmer Chorgestühls etc.)

Von Zeitschriften und zeitweisen Vereinsberichten, die manches Schätzbare über germanische Bauten und baustylverwandte Kunstwerke enthalten, sind anzuführen:

Berliner Kunstblatt, herausgegeben unter Mitwirkung der Kunstakademie und des wissensch. Kunstvereins von E. H. Tölken. 1828. 29. gr. 4. — Deutsche Vierteljahrschrift, geleitet von Friedr. Kölle, mit kunstgeschichtlichen Beiträgen von *Kugler*, *Merz* u. A. — Jahresberichte des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde. — Kölner Domblatt. Amtliche Mittheilungen des Central-Dombau-Vereins, mit geschichtlichen, artistischen und literarischen Beiträgen, herausgegeben vom Vorstande. Köln 1842 ff., bei Dumont-Schauberg. — Kunstblatt zum Stuttgarter Morgenblatt, geleitet von Ludwig Schorn und nach dessen Tode von Karl Grüneisen in Stuttgart, Franz Kugler in Berlin und Ernst Förster in München. — Museum. Blätter für bildende Kunst. Herausgeg. von Fr. Kugler. Berlin 1833 ff. — Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, herausgeg. von Dr. Adolf Schmidl. (Mit Aufsätzen über das Bischofhaus zu Kuttenberg, über das Sakramenthäuschen zu Kaschau etc. etc.) — Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Erster Bericht, mit einer vergleichenden Darstellung der fünf höchsten deutschen Münster. Ulm 1843. — Wiener Bauzeitung, herausgegeben von Ludwig Förster.

Die Niederlande.

Die Kirchen Hollands, deren früheste vom Beginn des 14. Jahrh. datiren, sind trotzdem dass sie Ziegelbauten sind und den Bruchstein nur höchst sparsam in wenigen Zierathen aufweisen, nicht in den Verhältnissen des im nördlichen und östlichen Deutschland ausgebildeten Backsteinsystems, sondern in denen des reichen französischen Styles gehalten. Die Doppelbeleuchtung durch höheres Hauptschiff und niedrigere Seitenschiffe ist beibehalten; den Chor umgibt ein Kapellenkranz. Aber alle Verhältnisse, die im Bruchsteinbaue die leichteste Zierlichkeit geben, werden hier schwer und lastend. Durch die vortretenden Abseiten mit ihren Dächern, durch die Chorkapellen mit ihren Winkeln werden überall die einfachen Linien, die eine grosse Wirkung machen könnten, gebrochen. Im schönern gothischen Bau erscheinen diese Einzelheiten durch die Leichtigkeit und die Menge der Glieder, in welche sie sich auflösen, als blose Theile, welche nicht abgesondert bleiben, sondern sich gleich wieder harmonisch zum Ganzen fügen, so dass dessen Einheit für den Betrachter sich unbemerkt und augenblicklich wiederherstellt. Hier dagegen fällt jeder Theil plump und schwer ins Auge, jene Elasticität fehlt, wir haben zunächst nur Einzelnes und übersehen erst langsam und mit Mühe die rohe Zusammensetzung des Ganzen. Die grossen Verhältnisse der meisten dieser Kirchenbauten machen dies Auseinanderfallen der Theile noch bemerkbarer. In einzelnen Fällen (z. B. an einer der Leydener Kirchen) sind die Verzierungen an sich wol leicht und geschmackvoll ausgeführt, allein der schwere Karakter des Ganzen ist so vorherrschend, dass sie wie der Bruchstein, woraus sie gearbeitet sind, nur ein fremder geborgter Schmuck erscheinen. — Das Innre macht denselben Eindruck, wiewol hier eine Aenderung vorkommt, die eher ein Streben nach Leichtigkeit verrathen sollte, nämlich die Anwendung einfacher Rundsäulen anstatt der grossen zusammengesetzten Pfeiler. Gerechtfertigt ständen die Rundsäulen da, wenn die Gewölbhöhe verringert wäre und dadurch jene breitern Pfeiler entbehrlich würden. Dies ist aber keineswegs hier der Fall, denn die obern Mauern des Mittelschiffs sind nicht nur hoch, sondern scheinen beim Mangel aller Verzierung noch höher und schwerer. Die Seitenschiffe sind nur wenig

schmaler als das Hauptschiff, die Gewölbspannung ist mithin bedeutend und verlangt eine starke Widerlage, die in den Säulen ihre Stütze hat. Zwar sind die Gewölbe häufig von Holz (zu häufig, als dass es der verzögerten Vollendung des Baues zugeschrieben werden könnte), allein sie scheinen dadurch wenigstens nicht leichter, vielmehr wegen der dunkeln Farbe noch lastender. Für die Beleuchtung der Perspektive aber sind diese wenn auch starken Säulenstämme noch viel zu dünn, und da sie bei weiten Zwischenräumen den Durchblick in die breiten Seitenschiffe gar nicht hemmen, so haben wir nur mehre parallele selbständige Räume vor uns. Das Geschlossene, was die Schönheit der Perspektive bedingt, fehlt daher ganz, und das Auge erhält nur den Eindruck plumper Breite und öder Räume. Die nackten weissen Wände dieser ungeheuren Räume machen nun vollends die gewaltige Oede fühlbar, und so liefern die holländischen Kirchen einen gewaltigen Kontrast zu den reichgeschmückten belgischen Kirchen, die den Beschauer in allen Ecken und Winkeln fesseln. — Auf diese Bauten hat das Klima schon früh zerstörend eingewirkt; zum Glück hat man sie fast alle mit sogen. Klinkerchen von unten bis oben sorgfältig wiederhergestellt und so vor Untergange bewahrt. Was man von der alten Architektur und ihren Verzierungen noch retten konnte, ward gerettet und in Fragmenten aufgestellt. So hat Holland Manches bewahrt, was in andern Ländern verlorengegangen. — Die Thürme erheben sich vom Boden meist in zwei Etagen im Viereck, worauf ein schlankes Achteck folgt, dem im 17. und 18. Jahrh. die Perrücke octroyirt worden ist, worin sich das beliebte Glockenspiel befindet.

Hollands wichtigste Kirchen sind: die grosse K. zu Harlem; alte und neue K. zu Amsterdam; Pankrazkirche zu Leyden, geweiht 1315; Petrik. daselbst mit vier Seitenschiffen, geweiht 1321; die grosse K. und die Klosterk. im Haag; die K. zu Scheveningen um 1450; die alte und neue Kirche zu Delft (die nieuve Kerk mit hohem schwerfälligen Steinthurme); grosse K. (groote Kerk, früher St. Laurenz) zu Rotterdam vom J. 1472. Von Profanbauten ist erwähnungswürdig das schöne im J. 1469 gebaute Rathhaus zu Middelburg in der Provinz Zeeland. (Abbild davon in einem Foliobl. von Bast und Roman.) — In neuester Zeit sind auch in Holland wieder Kirchen im Spitzbogenstyle entstanden; einen sehr reich verzierten Neubau sieht man in der Nähe von Utrecht.

In Belgien herrscht im Allgemeinen dasselbe System, doch steht die belgische Gothik in noch näherer Verwandtschaft zur französischen, indem sie von dem Punkte aus, bis auf welchen das System entwickelt ist, sogleich zu möglichster Bereicherung des Ornaments übergeht. Sie ist meist prächtig und roh zugleich. In einzelnen Kirchengebäuden erscheinen statt der rohen Säulen zierlich gegliederte Pfeiler; diese Kirchen gehören den spätern Entwicklungszeiten des Styls an und es zeigt die Pfeilergliederung ein Gepräge, das bei aller anmuthigen Ausbildung schon eine Lösung des eigentlich gesetzmässigen Organismus verräth. Zwischen den Gurtträgern und den Gurten und Bögen des Gewölbes findet nämlich keine bestimmte Scheidung statt, vielmehr sind die ersten in den Profilen der letztern gebildet, welche Einrichtung freilich in der Spätzeit der Gothik auch anderwärts, namentlich in Deutschland, häufig gefunden wird. — Die Thürme der kirchlichen und weltlichen Gebäude Belgiens folgen bald dem französisch-englischen, bald mehr dem deutschen Prinzip. Im ersten Falle steigen sie blos quadratisch auf, enden in Abstumpfung und tragen Zinnen nach Art der Festungsthürme.

Kein Gebäude ist so sehr der Stolz Belgiens wie die Kathedrale zu Antwerpen, deren Thurm ganz Flandern und Brabant überschaut. Dieser Dom ist ein Werk des 14., die Thurmfasade ein Werk des 15. Jahrhunderts. In der Kritik, welche Jakob Burckhardt über dies Gebäude gibt, heisst es: Vor allem, wenn wir den Thurm und die vordere Fasade einstweilen ausser Spiel lassen, stört uns die grelle Disharmonie zwischen dem Innern und Aeussern. Der Antwerpener Dom hat nämlich sieben Schiffe, wovon sechs halb so hoch sind wie das Mittelschiff. Daraus geht der Uebelstand hervor, dass man sich in ziemliche Entfernung stellen muss, um letzteres nur zu sehen, und dass das Ganze beiweitem nicht den Eindruck macht, den es bei gleicher Höhe und zwei Drittheilen der jetzigen Breite machen würde. Man hat, wie so oft in jener Zeit der Nachblüte, das Aeussere dem Innern aufgeopfert, während es in jener ersten Blütezeit grade der Stolz der Gothik gewesen war, das vollkommenste Innre durch das vollkommenste Aeussere auszusprechen. Auch in jeder andern Beziehung ist das Aeussere sehr stiefmütterlich behandelt; alle Ornamente sind schwer und plump, die Fenster haben keine Giebel über sich; von dem herrlichen Strebebogensystem der guten gothischen Bauten findet sich kaum eine Spur, den neuern Chor ausgenommen. Zudem herrscht die Horizontale völlig vor, besonders in den Fasaden des Querbaues, und ertödet so jenes Hauptprinzip der Gothik, die strebende Entwick-

lung nach oben. Das Innre ist nun freilich besser; eine ungeheure Perspektive von tausend vertikalen Linien, deren jede eine andre Beleuchtung hat, kann am Ende ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber grade in diesem Umstande gibt sich die Entartung kund. Die Gliederung ist zu weit getrieben, indem die Pfeiler nicht aus einer mässigen Anzahl von Halbsäulen mit einem polygonen Kerne und mit Kapitellen bestehen, sondern aus einer Unzahl von Gewölbrippen, welche bis auf den Boden niedersteigen. Nur oben im Mittelschiffe finden sich je zwei kaum bemerkbare Kapitellchen, die ebensogut hätten wegbleiben können, da sie doch beiweitem nicht genug Kraft besitzen, um dem Auge eine Linie darzubieten. Der Blick gleitet an diesen feingegliederten Pfeilern ganz angenehm hin; die Kraft verklingt auf eine recht zarte Weise, aber unendlich schöner ist doch das markirte, kräftige, scharf unterscheidbare Vortreten eines in wenigen Halbsäulen gegliederten deutschen Kirchenpfeilers aus guter Zeit. Der Antwerpner Dom bietet dafür ein Gewimmel von senkrechten Linien ohne Gleichen; da die Zwischenweiten der untern Pfeiler des Hauptschiffs sehr gross sind, irrt der Blick aus demselben hinaus auf die noch folgenden je zwei Pfeilerreihen und findet nichts als Linien und keine Massen. Man wird dabei recht deutlich inne, welch ein nöthiger Ruhepunkt das Kapitell fürs Auge ist, abgesehn von seiner technischen Bedeutung. Nimmt man noch hinzu, dass diesem ganzen ungeheuren Langhause alle Skulptur fehlt, sogar jene Apostelreihen, welche sonst in den Hauptkirchen angebracht zu werden pflegten, so kann das Unheimliche dieses sonst so fein ausgedachten Innern nicht mehr befremden. — Der Raum neben und über den Bogen des Hauptschiffes, der sonst mit Fresken bedeckt zu werden pflegte, ist hier durch ein flaches Stabwerk mit Rosetten in Anspruch genommen; ein Motiv, welches nicht an eine Wand, sondern nur in ein Fenster gehört, und dem Auge noch den letzten Ruhepunkt raubt, nämlich das (wenn man die untere Sockelmauer abrechnet) einzige Stückchen Wand, welches die consequente gothische Baukunst sich noch vorbehalten hatte. Auch diesen letzten Rest von Fläche hat der Baumeister hier in Vertikallinien verwandelt. Freilich dies Stabwerk, das sich auch durch eine kleine Gallerie fortzieht, setzt sich dann in dem Stabwerke der obern Fenster fort und ist so wenigstens in Zusammenhang gesetzt mit den Hauptformen des Ganzen. — Der Chor ist beträchtlich neuer; Kaiser Karl V. legte dazu den Grundstein 1521. Es finden hier die Motive des Schiffs ihre Fortsetzung, nur dass hier die Pfeilerrippen nicht wie im Schiff Piedestale haben, sondern bis in den Boden hineinlaufen, was zwar consequenter, aber unschöner ist. Ein hoher Chorumgang mit einer Reihe von Kapellen, die sich an den beiden Enden sogar verdoppeln, zieht sich rings herum. Aussen findet sich ein schwacher Versuch, den obern Theilen durch doppelt gegliederte Strebebögen etwas Reichthum und Haltung zu geben; die Thürmchen sind aber zu massiv und das Ganze viel zu dürftig gehalten, woran auch das Material einige Schuld haben kann. — Die Thurmfasade, begonnen 1422 durch Jean Amel aus Boulogne, vollendet 1518, folgt in den wesentlichsten Dingen dem deutschen Prinzipe (s. das Abbild im Art. *Antwerpen*). Der 444 Fuss hohe Thurm (der zweite ist unvollendet geblieben) ist allerdings in der obern Hälfte schlank, seiner Unterhälfte aber fehlt die pyramidale Abstufung und Entwicklung fast ganz. Jedoch ist dies noch nicht das Hauptgebrechen dieses Domthurmes. Seiner ganzen Breite wegen musste derselbe zweitheilig construirt werden, daher zwischen die beiden grossen Strebepfeiler, die jede Seite des Thurmes begrenzen, ein kleinerer in die Mitte gesetzt ward. Dies war nothwendig und findet sich auch an den besten gothischen Domen, z. B. am Kölner. Im Kölner Fasadeplane ist besagtes Motiv mit Recht nur als ein untergeordnetes behandelt und bleibt schon beim dritten Gestock, wo sich die Thürme trennen, weg, weil der Thurm schon schmal genug ist, um auf jeder Seite blos ein Fenster fassen zu können. Am Antwerpner Dome (ja an allen grössern Kirchthürmen Antwerpens, auch an der Kathedrale zu Mecheln) wird aber dies Motiv recht geflissentlich zum Hauptmotiv erhoben; es dauert da noch zwei Stockwerke über der Trennung der Thürme fort und gibt dem ganzen Thurmbau ein schwächliches Ansehn, als müsste er mitten auseinanderfallen. Unerfreulich ist auch die Verwandlung des Vierecks ins Achteck. Dieselbe erfolgt so, dass vier Ecken des Achtecks grade auf jene vier Mittelstrebepfeiler zu stehen kommen. So entspricht denn keine Seite des Achtecks einer Seite des Vierecks; die Entwicklung scheint durch einen Sprung unterbrochen und damit ist es um alle Würde der Composition geschehen. Was oben noch folgt, jenes Viereck, das sich wieder auf die schrägstehenden Winkel des Achtecks baut, jene Thürmchen mit breiten Wülsten im Flamboyantstyle, dergleichen ist — wenn man der schönen achtseitigen durchbrochenen Helme in Deutschland gedenkt — kaum in Betracht zu ziehen.

Ausser dem Liebfrauendome hat Antwerpen noch die Kirchen St. Jakob,

St. Paul und St. Andreas als gothische Stylproben aufzuweisen. Alle drei ruhen auf Rundsäulen. Erstere entstammt dem Ende des 15. Jahrh., ist im schlanksäuligen Innern schön und graziös und enthält bekanntlich einen Schatz von Kunstwerken, der sie zu einem Wallfahrtsorte der Fremden macht. St. Paul ist wol drei Decennien jünger und von etwas höhern Innerverhältnissen als St. Jakob; der Chor ist hier dreiseitig und ohne Umgang, denn die Kirche gehörte sonst den Dominikanern. Die Andreaskirche stammt vom J. 1529 und entspricht im Innern, besonders in den Details, sehr der Jakobskirche. Sodann besitzt Antwerpen zwei interessante Werke gothischer Profanbaukunst. Das eine, *les vieilles boucheries* unweit St. Paul, jetzt Vorrathshaus, ist ein länglich viereckiger Bau im Style des 14. Jahrh., mit spitzen Eckthürmchen und zwei Reihen breiter, von zierlichen Rosen durchflochtener Fenster. Heitere Wirkung macht das Gebäude durch den Farbenwechsel des Materials, indem der rothe Ziegel regelmässig mit weissem Bruchstein abwechselt. Im Innern grosse Säle mit schlanken Säulen und leichten Fächergewölben. Das andre merkwürdige Profanbauwerk ist die Börse vom J. 1531. Es ist ein völlig in die umgebenden Häuser hineingebauter, doch allseitig zugänglicher grosser vierseitiger Bogengang von 200 F. Länge und 160 F. Breite, der eine Reihe von Sälen trägt, die durch einfache Fenster gegen den Hof schauen. Die blauen Marmorsäulen sind hübsch fassonnirt, die Gewölbe sauber, das Ganze höchst elegant, wenn auch ohne Stylstrenge. Dies Bauwerk liefert einen Hauptbeweis für das Prinzip der damaligen, ihrem Ende zueilenden Gothik, welche ihr Ziel gar zu oft in der besiegten Schwierigkeit suchte. „Wenn man bedenkt“, schreibt Jakob Burckhardt, „welch ein ungeheurer Druck von der genüberstehenden Mauer her auf diesen Reihen von dünnen Säulen lastet, wie derselbe noch durch die weite Stellung der letztern und durch die nothwendige Flachheit der Bogen vermehrt und blos durch den Seitendruck von Bogen zu Bogen und durch den Druck der darüberliegenden Mauer im Gleichgewichte gehalten wird, so erregt das Gebäude unser Staunen.“

In Arras ein namhaftes Stadthaus. — Zu Bergen (Mons) im Hennegau die durch reichste Gothik glänzende Waltrudkirche und das äusserst zierliche Rathhaus. — Zu Brügge die vielleicht noch aus der letzten Hälfte des 13. Jahrh. stammende Salvatorkirche von plumpem Aeussern, doch schönen Innerverhältnissen. Sie ruht auf hohen, nur oben im Mittelschiffe mit Kapitellen versehenen Bündelpfeilern. Der Chor wird von vierzehn Säulen getragen; unter den obern Fenstern zieht sich eine luftige Gallerie herum. Die nicht durch Seitenwände getrennten Kapellen des Chorumganges bilden, gestützt auf Gurtpfeiler, eine reizende durchsichtige Halle. Die Marienkirche, deren Kern aus dem 13. Jahrh. stammt, mit drei ziemlich niedern Schiffen, zwei Kapellenreihen, die höher sind als die beiden Seitenschiffe, und einem 1297 vollendeten Thurme auf dem nördlichen Kreuze. Dieser Thurm ist ein einfaches Viereck mit acht sehr starken, sich rasch verjüngenden Strebepfeilern, an welchen man Steinverzierungen angefangen, aber nicht fortgesetzt hat. Die vier Eckthürmchen, die seine Spitze krönten, sind 1760 verschwunden. St. Jakob, ähnlichen Styls wie die Marienkirche. Die Jerusalemkirche, hübsches Kirchlein aus dem 14. Jahrh. mit ziemlich hohem Thurme daneben, einem halbregulären Achtecke auf viereckiger Basis. *La tour des Halles;* das sehr einfache Zinnengebäude aus dem 14. Jahrh., der gigantische Thurm (von 107½ Metres) grösstentheils aus den letzten Jahren des 15. Jahrh. Er ist von Backsteinen gebaut; das Achteck entwickelt sich sehr bald aus dem Viereck; die oberste Gallerie ist fast seine einzige Verzierung. In der Nähe die alterthümlichsten Häuser der Stadt. Das Rathhaus, 1376 oder 77 gegründet, mit früher wunderherrlicher, jetzt schmuckberaubter Fasade, wo nun wenigstens noch die grandiose Eintheilung der Fenster ihre Wirkung macht. Im Innern der Bibliotheksaal, merkwürdig durch die niederhängenden, doch nicht gestützten Gewölbe, wie solche in England so häufig, in Frankreich selten, in Deutschland fast gar nicht (höchstens in Gestalt von herabhängenden Schlusssteinen) vorkommen. Das Museum am Kanale, auch Akademie genannt, ein hübsches gothisches Gebäude. Das Treppenhaus der uralten heil. Blutkapelle, 1533 erbaut und die belgische Gothik in ihrem allerletzten Stadium zeigend, wo Alles Ornament wird und Composition und Verhältnisse nur des Ornaments wegen da zu sein scheinen.

In Brüssel die grosse dreischiffige Kathedrale St. Gudula, 1226 begonnen, 1272 der Vollendung nah. Mächtige Fasade mit zwei stumpfen Thürmen und drei Portalen. Das grosse mittlere Spitzfenster und der Giebel darüber deuten auf deutschen Einfluss, während der französische Grundkarakter in der oberflächlichen Behandlung der Strebepfeiler, in den viereckigen stumpf vollendeten Thürmen und deren durchbrochenem Zinnenkranze sich ausspricht. Auch sind die vier Thurmseiten als Wände behandelt, während sie sich an den guten deutschgothischen Kirchen in lauter

schlanken tragenden Gliedern auflösen. Das Innre sehr würdig, wenn auch nicht von deutschgothischer Schönheit. Rundsäulen mit Rundbasen und mit Kapitellen aus einfachen Blätterlagen tragen das Hauptschiff. Die vier Hauptstützen des Kreuzes sind bedeutend dicke Rundsäulen, an welchen Halbsäulen als Fortsetzung der Gewölbgurte herunterlaufen. Zwischen den sehr einfachen obern Fenstern und den untern Hauptbogen ziehen sich Gallerien hin, zum Theil mit äusserst plumpen Säulchen. Der Chorumgang hat lauter Gurtpfeiler und im Aeussern noch romanische Gestalt. *Notre Dame des Victoires,* auch *l'église du Sablon* genannt, 1288 zum Gedenken der Worringer Schlacht erbaut; das Innre von guten Verhältnissen; Rundsäulen mit Achteckbasen; darüber an der ganzen obern Wand hinauf Gurte ohne Kapitelle; der Chor ohne Umgang, mit Gurtpfeilern, wol etwas jünger. Weltliche Bauten von Bedeutung sind die mächtige *Porte de Hal* (begonnen 1381) und das prächtige *Hôtel de ville* (in der Frühe des 15. Jahrh. begonnen und 1441 völlig vollendet). Dies Rathhaus, eins der berühmtesten Belgiens, zeigt unten eine Reihe schmaler offener Bogen, darüber zwei Fensterreihen, mit blinden Spitzbogen und leeren Nischen, endlich einen Kranz von durchbrochnen Zinnen. Die verbauten Stirnfasaden sind ziemlich schmucklos, ihre Eckthürmchen verstümmelt. Der mächtige, angeblich 365 Fuss (?) hohe Thurm, der einem Meister Ruysbroeck zugeschrieben wird, steht nicht in der Mitte, sondern mehr auf der rechten Seite, ohne dass man sagen könnte, das Gebäude verliere dadurch. Unter dem Thurme befindet sich ein grosses Portal; zwei Strebepfeiler bezeichnen das ihm gehörende Stück der Fasade. Ueber der Höhe des Daches beginnt der Uebergang des Vierecks ins Achteck, ganz in derselben Sprungweise wie am Antwerpener Domthurme. Vier Eckthürmchen mit stark ausladenden Gallerien lösen sich ab, sind aber durch Bogen mit dem Hauptthurme verbunden, der nun in drei reichverzierten durchsichtigen Stockwerken sich weiter entwickelt und mit der Statue des Erzengels Michael über dem durchbrochenen Helme schliesst.

Zu Courtrai (Kortryk) in Westflandern die Kirche St. Martin mit grossem Thurm an der Vorderseite; sie ruht auf schlanken Rundsäulen und ihre drei Schiffe sind von gleicher im Verhältniss zur Breite sehr geringer Höhe. Ferner allda eine am linken Seitenschiffe der durch Modernisirung verdorbnen Frauenkirche angebaute schöne Kapelle aus dem Ende des 14. oder Beginne des 15. Jahrhunderts. — Zu Dinant an der Maas eine Kirche aus der Zeit des Uebergangs in den gothischen Bau. — Zu Gent die alte, grosse, ziemlich roh aus Ziegeln und kleinen Bruchsteinen erbaute Kathedrale St. Bavo (um 1228) mit sehr massigen Viereckpfeilern mit Halbsäulen, und mit einem 1462 gegründeten Vorderthurme, der nach englisch-französ. Principe als Festungsthurm gedacht ist und demnach statt der leichtern Strebepfeiler vier runde Eckthürmchen hat. Die Kirche St. Niklas, ebenfalls ein Rohbau des frühesten Spitzbogenstyls, aus schwarzem Bruchstein, ohne alle Verzierungen und Strebepfeiler, mit schweren fusslosen Bündelsäulen und vier ungeheuer dicken Hauptpfeilern, welche den über dem Kreuze stehenden, zu Anfang des 15. Jahrhunderts errichteten Thurm tragen. Dieser ist wieder ein Stumpfthurm mit Rundthürmchen in jeder Ecke. Die Dominikanerkirche am Kanale, aus dem Ende des 13. Jahrh., von sehr glücklicher Disposition, nur jetzt in schlechtem Zustande. Die Michaeliskirche, 1445 begonnen, ein stattlicher Bau von einfachen, etwas schweren Formen; der Thurm unvollendet; das Innre verdorben. Das Stadthaus ältern Theils, begonnen 1481, vielleicht das reizendste Stück belgischer Gothik, aus schwarzem Bruchstein; die Details fein und tüchtig; das Ganze äusserst malerisch, wozu besonders der Erker und das herrliche Treppenhaus beitragen, und von schöner Entwicklung nach oben, wie solche den Rathhäusern von Brügge, Brüssel und Löwen nicht nachzurühmen ist. In der Nähe der schon Ende des 12. Jahrh. begonnene Glockenthurm (Beffroi). Das Schifferhaus am Kanale vom J. 1531.

In Halle, dem berühmten Wallfahrtsorte drei Meilen von Brüssel, die sehr freundliche helle Stiftskirche St. Martin von reinster Gothik. — Zu Huy an der Maas die Kollegiatkirche in völlig ausgebildetem Style. — Zu Lille (vlämisch Ryssel) im Norddepartement Frankreichs die Erlöserkirche aus dem 13. Jahrh. mit gewaltig breitem Thurm an der Westseite, dessen hohe bewunderte Spitze bei Belagerung der Stadt im J. 1792 wegkanonirt worden ist; die Schiffgewölbe sehr spitz, Sterngewölbe. St. Moritz von gleichem Alter, die grösste Kirche Lilles. — Zu Löwen (franz. *Louvain*) in Südbrabant die Kathedrale St. Peter, um 1358 erbaut, trotz aller Unreinheit im Einzelnen eine der deutschesten Kirchen Belgiens, zumal in Betreff des Chores (ein Stich von J. Harrewyn in gr. Querfolio mit der Schrift: „*Insignis Ecclesia Collegiata S. Petri Lovanii*“ gibt die Südseite der Kirche und auf einem Nebenblatte die westliche Hauptfasade, wie sie hat ausgeführt werden sollen); die Kirche St. Jakob, ein wunderlicher gothischer Bau mit romanischem Thurm; die Gertrudenkirche,

ziemlich anspruchlos mit einfachem Vorderthurme, dem ein wenig zu dem Uebrigen passender reichdurchbrochener Helm aufsitzt. Die Weberhalle, *la Halle*, jetzt die Universitätsbibliothek enthaltend, vom J. 1317. Endlich das weltberühmte Rathhaus, das netteste und heiterste, harmonisch vollendetste Bauwerk dieser Art in ganz Niederland, erbaut 1448 bis 1493. (Ein Hauptblatt von J. C. Stadler in allergrösstem Royalfolio gibt die Westseite des Rathhauses und die Nordwestseite der genüberstehenden Peterskirche. Ein Steinblatt von G. Kraus 1828 bringt ebenfalls die Ansicht beider Bauten, nach der Aufnahme und dem Gemälde von Dominik Quaglio.) — Zu Lüttich die Paulskirche, deren Chor aus dem 13. Jahrh. stammt und deren Schiff nicht viel später entstanden, eine der edelsten Kirchen Niederlands; die Kreuzkirche, auch wol eine wenig jüngere Zeitgenossin des Kölner Domes; die Jakobskirche, ein im Detail vielfach das Auge beleidigender Prunkbau aus der Zeit von 1500 bis 1538 (mit Ausnahme des romanischen Vorbaues); die Martinskirche, noch gothisch im J. 1542 erbaut, aber einfacher und minder beleidigend, da die hohen Verhältnisse vieles ausgleichen was der Styl verdirbt. Endlich der Justizpalast, vormals bischöfliche Residenz, erbaut 1508 unter dem Bischof Eberhard von der Mark, ein Hauptwerk damaliger Profanbaukunst, welches für das Studium der letzten Periode der Gothik sehr lehrreich ist. — Zu Maestricht im Limburgischen die Johanneskirche in ausgebildeter Gothik und St. Niklas mit Rundsäulen. — Zu Mecheln in der Provinz Antwerpen die Kathedrale St. Romuald aus dem 15. Jahrhundert, ein imposantes Bauwerk, das die Fehler fast aller belgischen Kirchen theilt: Schwere der Verhältnisse, Unbeholfenheit der Details (wegen der kleinen Bruchsteine, woraus alles zusammengeflickt ist) und moderne Ueberarbeitung im Innern. Der unvollendete Thurm von 97,3 Metres (wol auf 150 Metres berechnet) theilt die Vorzüge und Mängel des Domthurmes von Antwerpen. Im Innern Rundsäulen, darüber die Gewölbgurte. — Zu Oudenarde (Audenarde) in Ostflandern ein namhaftes Rathhaus. — Zu Tournay (vlämisch *Doornik*) im Hennegau der sehr lange und hohe Chor der übrigens romanischen Kathedrale, in schöner vollendeter Gothik, von reinsten Verhältnissen. Hohe und schlanke, dreizehn Schritte von einander abstehende Bündelpfeiler, aus einem Kern und schlanken Gurtfortsetzungen mit Kapitellen bestehend, trennen die Mitte, den eigentlichen Chor, von dem Umgange, an welchen sich niedre wenig beleuchtete Kapellen anschliessen. Nur drei grössere Umgangskapellen im östlichen Theile entsprechen den drei Seiten des Achtecks. — Zu Valenciennes an der Schelde, im Nordepart. Frankreichs, die Kirchen St. Gereon und St. Niklas, beide mit Spitzbogen auf Rundsäulen, mit Tonnengewölbe und dreiseitigem Chorschluss.

Zu Ypern in Westflandern die Kathedrale St. Martin, im Aeussern die schönste und zierlichste Kirche Niederlands. Der unvollendete Thurm an der Schauseite tritt vor dem Mittelschiffe vor und verdeckt die Vorseite der Nebenschiffe zum Theil durch seine starken mit vielen Spitzsäulen und Tabernakeln geschmückten Strebepfeiler. Die Abseiten sind niedrig und ihre Bedachung wird durch eine Gallerie aus gothischen Rosen verdeckt; von den Spitzsäulen der Strebepfeiler ausgehende Bogen stützen das Hauptschiff, dessen Dach ebenfalls von einer Gallerie eingefasst ist. Das Kreuz des ganzen Gebäudes erscheint sehr schlank, weil auch das Kreuzschiff von niedern Abseiten umgeben ist und der eigentliche höhere Theil des Chors nur die Breite des Hauptschiffs hat. Der sehr lange Chor wird mit dem Kreuzschiffe auf jeder Seite durch zwei polygonartig geschlossne Kapellchen verbunden, deren niederes Dach man nicht sieht, so dass von der sie begrenzenden Gallerie die leichtgeschwungenen Strebebogen unmittelbar zu dem höhern Gebäude aufsteigen, ohne dessen schlanke Schönheit zu verhüllen. Die ganze Rückseite der Kirche hat dadurch ein eigenthümliches, weltlich, ritterlich heitres Ansehn. Alle Einzelheiten sehr reich geschmückt; über den Fenstern mehrmals wiederholte gereifte Bogen. Der Chorschluss ist die Hälfte eines 24seitigen Polygons, kommt also dem Halbkreise sehr nah. Die Kreuzseiten bilden einen hohen, sehr schlanken Giebel, von zwei Rundthürmchen flankirt. Die Thüren gehen tief ein; besonders ist die nicht ganz vollendete des rechten Kreuzes sehr reich im spätern gothischen Style mit pflanzenförmigen Ornamenten geschmückt. Darüber ein Rundfenster mit sechzehneckiger Rose. Immitten des Kreuzes nur ein kleines Thürmchen. Das Innre zeigt uns Rundsäulen im Hauptschiffe. Das Kreuz erscheint dadurch, dass die untern Wände des Chors erst hinter den beiden untern anf jeder Seite sich anschmiegenden polygonförmigen Kapellen beginnen, sehr hell und geräumig. Hier und im Chore starke lange Pilaster mit Kapitellen. Die Perspektive des Ganzen sehr heiter. Vom Standpunkte im Anfange des Hauptschiffs sieht man zwischen den Rundsäulen in die schmalen und daher infolge der Fensternähe stark beleuchteten Seitenschiffe; dann verengen die starken Kreuzschiffpfeiler

die Perspektive. Am Chore sind die Fenster lang und schmal, und der ganze Raum zwischen ihnen ist durch zierliche Rippen ausgefüllt, so dass die feinere Gliederung im Verhältniss gegen die des Hauptschiffes durch optische Täuschung die Wände des Chors entfernter erscheinen lässt. Auch die vier Seitenkapellen des Chors haben lange Schmalfenster und gewähren für die schmalen Seitenschiffe einen malerischen Augenpunkt. Die Breite des Hauptschiffs beträgt 21 Schritte, die der Abseiten 8½ Schr., die Pfeilerweite 10½ Schr. Im Chore sind die Zwischenräume 12 Schritte, jedoch zwischen jedem mehre Fenster. Die Kreuzbreite misst 23 Schritte. Die Wölbung ist einfaches Kreuzgewölbe. Im Hauptschiffe sind die Gurte abwechselnd theils bis auf die Kapitelle der Rundsäulen herabgeführt, theils oben durch Kragsteine und Tabernakel gehalten. Die Verbindungsbögen der Säulen (im Sinne der Länge des Hauptschiffs) sind niedrig. Die Fenster sehr breit, mit dem Schmucke verschieden gezeichneter Rosen. Zwischen diesen Bögen und Fenstern läuft eine Gallerie (unten mit rosenartiger Einfassung, woraus Säulen hervorgehn) nicht als purer Schmuck, sondern als wirklicher Gang. Im Chore unterbricht diese Gallerie die langen Wandpfeiler. Umgangskapellen gibts nicht. Die Martinskirche stellt sich im Ganzen als ein Bauwerk des 14. Jahrh. heraus, gehört also der Zeit der grössten Gewerbsblüte an. Der Chor mag um 1322 errichtet gewesen sein, auf welche Zeit das alte Grabmal eines flandrischen Grafen hinweist, das sich am ersten Chorpfeiler links befindet. — Die Jakobskirche in mittlerem gothischen Style; ihr Hauptschiff hat Rundsäulen auf hoher achteckiger Basis, mit zwei Reihen gothischer Rosen am Kapitell. Sehr hohe Spitzbögen und hölzerne Tonnengewölbe. — Die Hallen, ein sehr breites Gebäude von zwei Stockwerken. Zum Obergestocke führt eine äussere hohe Treppe in der Mitte des Ganzen, von der auf jeder Seite 22 Fenster mit Spitzbögen und zierlichen Steinarbeiten sich so nah aneinander reihen, dass kein Raum dazwischenbleibt und sie ein zusammenhängender Zierath zu sein scheinen. Auf der Mitte erhebt sich ein gewaltiger Thurm, der wie der grosse Bellfried der Markthallen zu Brügge nur der Breite, nicht der Höhe des Gebäudes entspricht.

Literatur. — Niederländische Briefe von *Karl Schnaase*. Stuttgart 1834. — Reisebericht von *Ferdinand v. Quast* in Kuglers Museum 1834. Nr. 37 f. — Die Kunstwerke der Belgischen Städte, erläutert von *Jakob Burckhardt*. Düsseldorf 1842.

Schweden.

Das wichtigste Denkmal der Gothik in Schweden ist die berühmte Kathedrale von Upsala, welche dem Ende des 13. Jahrh. entstammt. Das Aeussere dieses grossen meisterhaften Ziegelbaues ist einfach wie das der meisten Dome, welche in den baltischen Landen und anderwärts aus Ziegeln ausgeführt sind. Nur solche Ornamente, die sich ohne bildhauerische Hilfe in schon geformten länglich viereckigen Backsteinen ausführen lassen, sind an den Untertheilen der Thürme zu finden und bestehen hier in Gurten aus nebeneinander stehenden vierblättrigen, in Kreise eingeschlossenen Rosen und Vierecken, in welchen sich Kreise und in diesen wieder leere Wappenschilder befinden. Dies alles konnte mit der Spitzhaue ohne Meisel aus Ziegeln geformt werden. Die Upsaler Kathedrale, der vollendetste und grosste Dombau im Norden, soll nach Angabe französischer Kunsthistoriker das Werk eines Franzosen sein, des Pierre Bonneuil (oder Etienne de Bonneuil). Man lässt denselben 1287 mit zehn Gesellen von Paris nach Upsala wandern, um dasigen Dombau nach dem Muster der Pariser Notredame auszuführen. Es bedarf noch sehr der Nachforschung, wieviel Wahrheit dieser Angabe zu Grunde liegt; das den übrigen baltischen Bauten entsprechende Aeussere der Upsaler Kirche kann kein Zeugniss ablegen für französischen Einfluss, wieweit dies aber durch das Innre geschehen kann, ist noch zu untersuchen. Nach schwedischer Angabe soll der Bau 1258 begonnen und 1435 beendigt worden sein. Das Schiff der Kirche ist aber so ganz in einem Geiste durchgeführt, dass man wol annehmen muss, der grösste Theil des Baues sei in nicht gar zu langer Zeit zu Stande gekommen. Anbaue erhielt die Kirche wol erst später; dahin gehört z. B. der hintere überflüssige zweite Chor, welcher sich nicht organisch mit dem Ganzen verbindet. (Eben dieser zweite, erst 1435 fertig gewordne, jetzt zum Mausoleum Gustav Wasa's eingerichtete Chor hinter dem Altarchore hat die Meinung veranlasst, als habe der Kirchenbau von 1258 an 177 Jahre gewährt.) Die Länge des Domes wird zu 180 schwedischen Ellen, seine Breite zu 76 und seine Höhe zu 57½ Elle angegeben. Diese Maase können nur einen sehr unbestimmten Begriff der Grösse geben, weil dabei nicht einmal gesagt wird, ob es die Messungen des Aeussern des Domes sind, oder ob solcher im Lichten gemessen ist. Das Schiff ruht auf 24 freistehenden Pfeilern, an welchen in der Mitte ihrer Breite Fasces angebracht sind, die aus drei Stäben bestehen und sich bis zum Gewölbe erheben. Jeder Stab

endet mit einfachem Knaufe. Das Gewölbe ist reiner Spitzbogen, d. h. ein solcher, der aus den zwei Punkten gezogen ist, auf welchen er ruht. Die Gewölbrippen sind ganz einfach, ohne Kassetturen zu bilden. Vor dem hohen Chore im Kreuz der Kirche sind die starken Pfeiler ganz mit Stäben bekleidet, hinter welchen die tragende Kraft verborgen liegt, so dass das Kreuzgewölbe nur auf diesen leichten sichtbaren Stützen zu schweben scheint. Einige von den Säulenbündeln an den Hauptpfeilern des Schiffes sind bei einer Reparatur des Gebäudes abgehauen und nicht wieder hergestellt worden. Hinter dem Altare schliesst sich die Kirche mit einem pfeilergetragenen Bogengange, in dessen Pfeiler Konsolen eingemauert sind, die ehedem wol Bildsäulen trugen. Ihrer Form nach scheinen diese Konsolen früher eine andre Bestimmung gehabt zu haben, sie scheinen romanische Kapitelle gewesen zu sein, die wegen ihrer schönen Verzierungen hier zu anderm Zwecke wieder verwendet worden sein können. (An der Stelle freilich, wo der Dom gebaut wurde, hat früher keine Kirche gestanden; auch können jene Konsolen nicht der ältern kleinern Kirche der Stadt entnommen sein. Dass aber beim Dombau Theile eines ältern Gebäudes Verwendung erfahren haben, ersieht man schon aus dem Steinbildwerke, welches im Spitzbogen über der Hauptthür eingesetzt ist und sich durchaus von weit höherm Alter als der Dom herausstellt.) Ueber den Thüren der Seiteneingänge, im Kirchenkreuze, sind grosse Rundfenster angebracht, wie solche bei deutschen Kirchen gewöhnlich auf der Abendseite über dem Hauptportale zu finden sind. Nur in einem dieser Fenster hat sich die steinerne Sonnenrose erhalten. Bei heutiger Betrachtung des prunklosen und in seinen Theilen schön übereinstimmenden Domäussern hat man nur zu beklagen, dass solches durch die neuen Aufsätze der Thürme sehr verunstaltet ist. Der germanische Hauptdom des Nordens verdient wol, dass diese ihm octroyirten Thurmschlüsse wieder beseitigt und seine Thürme nach Hoffstadts Gesetzbuche der Gothik stylharmonisch geschlossen werden! — Ein nicht minder bedeutendes Baudenkmal Schwedens ist der Dom zu Linköping. Derselbe steht an Grösse dem Upsaler wenig nach und ist in seiner Architektur eins der merkwürdigsten Gebäude des Nordens. Er scheint in drei Epochen erbaut zu sein; sein ältester Theil ist wol der mittlere, der sich übergangsstylig herausstellt. Weiteres darüber im Art. Linköping. — Zu Stockholm kommt nur die Ritterholmskirche in Betracht, ein kleines Gebäude zwar, dessen Inneres jedoch mit den mächtigen Säulen, wovon die auf der rechten Seite rund, die auf der linken hingegen viereckig sind, eine höchst feierliche Wirkung macht. (Der durch seine Höhe imponirende Thurm, ein höchst kunstreicher, nur freilich zu netzartig aussehender Eisenhelm, datirt aus neuester Zeit und gleicht dem zu Rouen.)

Von der Literatur über schwedisch-gothische Bauten können wir nur angeben: die vom Grafen Erich Jöhnson Dahlberg herausgegebene *Suecia antiqua et hodierna* (*Holmiae* 1693—1714, in drei Foliobänden) und die Nippes von einer Reise nach Schweden von *J. G. v. Quandt* (Leipzig 1842).

Den Norden verlassend versetzen wir uns jetzt, was freilich mit einem grossen Sprunge geschehen muss, nach

Italien.

Nach Italien, und zwar namentlich nach Toskana und Umbrien, wurde der Spitzbogenstyl durch Deutsche übergesiedelt. Ein Beweis für diese Uebersiedelung liegt schon in dem Umstande, dass der genannte Styl bei seinem ersten Auftreten in Italien, zu Assisi, in allen seinen Theilen entwickelt war. Von da an (um 1230) fasste der Spitzbogenstyl Fuss, und italiänische Architekten waren genöthigt, ihn anzunehmen. Immer aber blieb die Erinnerung an den klassischen Baustyl und ein Streit des horizontalen mit dem vertikalen Prinzip. Durch diese Einwirkung gewann das Italiänisch-Gothische einen von dem transalpinischen, namentlich dem deutschen, sehr verschiedenen Karakter. Indem die italiänischen Architekten sich der horizontalen Richtung nicht ganz zu entziehen vermochten, legten sie der Ausbildung der andern selbst das grösste Hinderniss in den Weg. Sie wurden nie vollkommen bekannt mit den Regeln, noch mit den Verhältnissen, durch welche die nordischen Baukünstler so Grosses und Schönes erzielten, und befolgten sie nur, wo es ihnen gerade recht war: so erreichten sie weder ihre Vorbilder, indem sie die nothwendige Gliederung vernachlässigten, noch schlugen sie einen eigenthümlichen Weg ein. In der Fronte macht die Tempelform mit ihrem Giebelfeld sich immer noch geltend; die Fenster sind meist schmal und klein, und tragen wenig bei zur Wirkung; die Belegung mit mehrfarbigem Marmor macht einen scheckigen, unarchitektonischen Effekt. Die lombardischen Ziegelbauten haben etwas Anmuthigeres. Die Trennung des Glockenthurms von der Kirche kommt der letztern keineswegs zu gute. Im Innern

ist, auch bei bedeutender positiver Höhe, selten der Eindruck des Aufstrebenden erreicht: Schiffe und Bogenöffnungen sind meist zu breit; die Bogen ruhen vorzugsweise auf massiven Pfeilern; wo auf Bündelpfeilern, fehlt diesen gleichfalls das aufstrebende Prinzip. Das Gewölbe, auch wenn mit Gurten, ist fast durchgehends nackt. Kurz, im Allgemeinen ist der Spitzbogenstyl in Italien als exotische Pflanze zu bezeichnen.

Das früheste germanische Baudenkmal Italiens, die 1228—1230 erbaute Kirche des heil. Franziskus zu Assisi, ist das Werk eines deutschen Meisters Jakob, der vom Fra Elisa, dem Ordensobern der Franziskusbrüder, berufen worden war. Die deutsche Herkunft des Meisters wird durch das Gebäude selbst bestätigt. Es ist eine Doppelkirche, deren unterer Bau (Grabkirche) zwar noch übergangsstylig ist, deren oberer hingegen (die eigentliche Kirche) eine vollkommene und gesetzmässige, wiewol noch strenge Anwendung des Systems der Spitzbögen und Gurtträger wahrnehmen lässt. Hier ist das germanische Princip in einer den gleichzeitigen Baubestrebungen Deutschlands entsprechenden Weise erfasst, und dies mit einer Bestimmtheit, wie sonst fast nirgend in Italien. Besagtes gilt freilich nur vom Innern, denn das Aeussere mit seinen Strebepfeilern und Strebebogen zeigt noch unentwickelte Formen. Das Unbeholfene der nicht kantig, sondern halbrund gebildeten Strebepfeiler, das ziemlich Ohnmächtige der Profilirung etc. kontrastirt sehr mit der ungemeinen, namentlich an der Seitenthür wahrzunehmenden Zierlichkeit des Ornaments, das freilich von der kräftigen Bildung des nordgermanischen Blattwerks weit entfernt ist. Es scheint, als habe der deutsche Meister seinen italischen Gehilfen beträchtliche Zugeständnisse machen müssen. Wichtig ist besonders die polychromatische Behandlung der Innerarchitektur. (Beschreibung und geometrische Aufnahmen dieser Mutter der Franziskanerkirchen s. im Denkmälerwerke von Gailhabaud.) Die Klarenkirche Assisi's (*Santa Chiara*) ist der Oberkirche des h. Franziskus nachgebildet und wie diese einschiffig; sie hat ebenfalls grosse Strebebogen, obwol hier keine Unterkirche vorhanden ist. Ausser Assisi scheint das 13. Jahrh. in Italien nur noch zu Neapel ein ächt germanisches Bauwerk darzubieten, — dies ist der mit Umgang und Kapellenkranz in gut nordischer Weise gebildete Chor der dasigen 1266 gegründeten Lorenzkirche. Aeusserst zahlreich dagegen sind die Belege für die beschränkte Art, in welcher die Italiäner das Gothische aufgenommen; als Hauptbeispiele dieser Gattung müssen genannt werden: der Siener Dom (begonnen um Mitte des 13. Jahrh.), der Arezzer (äusserlich unvollendet, innerlich beendigt 1277), der Orvieter (vom Sanesen Lorenzo Maitani 1290 begonnen), der Florenzer (durch Arnolfo di Cambio angefangen 1296) und der Neapler (1299). Diese Dome und andre Kirchen, wie die Maria novella zu Florenz vom J. 1279, zeichnen sich wol aus durch ihre Innerstruktur, aber durch eine solche, die dem germanischen Systeme nur halbe Rechnung trägt. Berühmte Prachtfasaden sind die Stirnseiten des Siener und Orvieter Doms; aber diese glänzendsten Beispiele italischer Kirchenfasaden der germanischen Periode offenbaren auch am Augenfälligsten jene Heuchelgothik, welche von systemtreuer Architektonik nichts wissen wollte und lediglich mit dem Beiläufigen des Styles, mit dessen Schmuckfedern, ihr Spiel trieb. Das zierlichste Miniaturmodell solcher Aftergothik sieht man zu Pisa, nämlich das aussen mit schwarzem und weissem Marmor bekleidete, opulent dekorirte Kirchlein der *Madonna della Spina*, welches man bequem in das Innre einer mässigen Dorfkirche setzen könnte. Erbauer und Schmücker desselben war der Bildner Giovanni Pisano. — Näher stehen dem germanischen System einige Kirchen Oberitaliens, welche durch ihre Innerstruktur mit starken Rundsäulen, auf deren Kapitellen die Spitzbögen und Gurtträger aufsitzen, an das erste Stadium der französischen Gothik gemahnen. Man nennt beispielsweise die 1246—1430 erbaute Kirche *San Giovanni e Paolo* zu Venedig und die ebendaselbst um 1250 begonnene *Maria gloriosa de' frari*, ferner die 1307 entstandene *Sta. Anastasia* zu Verona. — Unendlich wichtiger als alles, was wir bisher von germanischen oder blos gothisirenden Architekturen Italiens berührt haben, ist aber das gleich dem Kölnerdom weltberühmte Riesenwerk in der Hauptstadt der Lombardei.

Auf überwältigende Art entfaltet zu Mailand der im 14. Jahrh. durch Johann Galeazzo Visconti gegründete und von dem deutschen Baumeister Heinrich Arler aus Schwäbisch-Gmünd (*da Gamundia*) ausgeführte Dom in seinen Haupttheilen das Grossartigmajestätische kolossaler Formen, obwohl im Einzelnen schon durch Uebermass in Gliederung und Schmuck aus den reinen Formen weichend, welche die deutsche Architektur im 13. Jahrh. gefunden hatte. Dazu ist er verunstaltet durch die grossentheils moderne Fasade, durch die manierirten Bildwerke, mit welchen man erst im 16. und 17. Jahrh. seine zahlreichen Nischen und Konsolen in einem von seiner ursprünglichen Skulptur ganz verschiedenen und meist barocken Styl ausgestattet

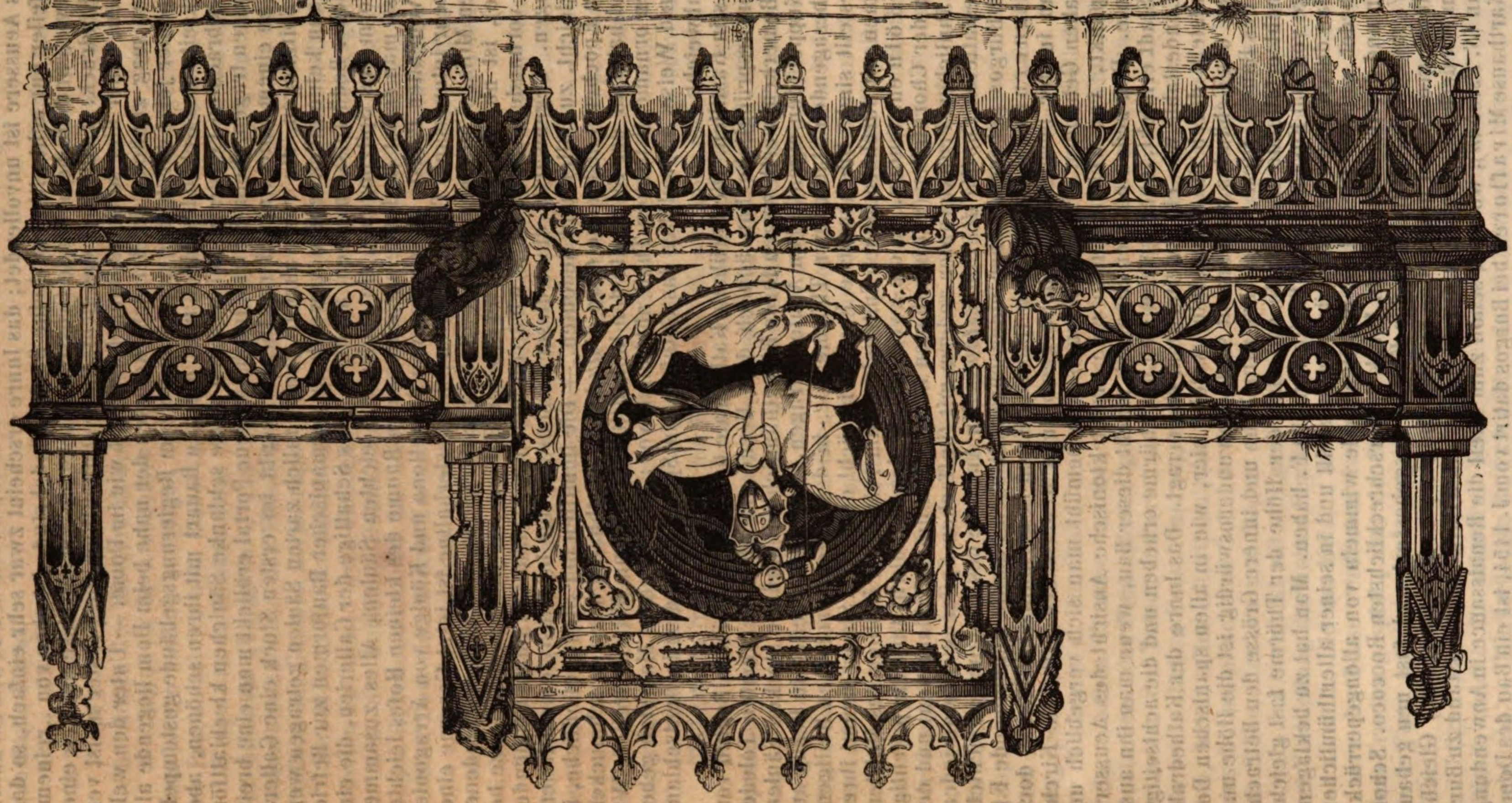
hat, endlich durch die thurmähnliche Erhöhung der Kuppel, welche trotz aller Ausdehnung die man ihr gegeben hat, doch als Thurm betrachtet unter die Grossartigkeit des übrigen Baues tief herabsinkt. Gleichwohl verfehlt er nicht als Ganzes mit voller Entschiedenheit des Ernstes und der Grösse seiner Massen und Verhältnisse zu wirken, nicht nur im Innern, sondern auch durch die Behandlung der Strebepfeiler und des Daches, dessen Anblick von der Kuppel aus in seiner ganzen Herrlichkeit offen liegt. Das Dach selbst besteht in seinen Haupttheilen aus zwei Reihen über einander gebauter und kunstreich ornamentirter Bogen, welche die innern Gewölbe stützen, während die Pilaster, von welchen sie ausgehen, die vier Säulenreihen und die Wandpfeiler im Innern der Kirche auf eine Art fortsetzen, dass ein jeglicher für sich in einen vielfach durchbrochenen Thurm mit vielen Nischen und Statuen in diesen und auf der Spitze ausgeht. So geschieht es, dass, während man in das kühne Gewebe der Strebepfeiler und ihrer Bogen wie in einen marmornen Wald aufstrebender, gebogener und verflochtener Stämme hineinsieht, die Thürme in drei langen Reihen zu jeder Seite des Daches sich majestätisch erheben und ihre Bildsäulen auf den Spitzen wie eine in sechs Reihen geordnete Statuengallerie hoch in die Bläue des Aethers tragen, und von der weissen Farbe des Marmors schimmern, in dem der ganze kolossale Bau ausgeführt ist. Man erblickt in dieser verwickelten und sich harmonisch lösenden Fülle grosser architektonischer und plastischer Gestaltungen vielleicht das Kühnste, gewiss das Grossartigste, was die Architektur geleistet hat, und diesem Wunderbau können nur die Tempel und Hallen von Theben in Aegypten und die Grotten von Ellora verglichen werden, denen er übrigens an sinniger Mannichfaltigkeit und Unermesslichkeit des Formreichthums vorangeht.

Es bliebe noch ein Wort zu sprechen über die Profanbauten Italiens während der germanischen Periode; jedoch versparen wir dies, um möglichst Wiederholungen zu vermeiden, auf den baugeschichtlichen Artikel über Italien, wohin wir auch betreffs der Literatur über die italisch-germanische Architektur verweisen.

Spanien und Portugal.

Mehr als die Italiäner sind die Spanier und Portugiesen für das germanische Bausystem empfänglich gewesen. Hier zeigt sich ein verhältnissmässig besseres Verständniss der Gothik, wenn auch im Aeussern der Bauten die südländische Begünstigung der Horizontalen nicht ausbleibt. Der Einfluss des Arabismus erstreckt sich nur auf Untergeordnetes. Von einer Einwirkung der französischen Gothik lassen wenigstens die Bauten des 13. Jahrh. nichts verspüren. In Betracht der geringen Erhebung des Mittelschiffs wird man an lombardische Kirchen erinnert; die Innerstützen sind Bündelpfeiler von reicher schöner Gliederung; die Gallerie unter den obern Fenstern ist sehr mässig behandelt; das Stabwerk am Aeussern und die Thürmchen ermangeln meist der belebteren Durchführung, wie denn überhaupt das Schmuckwerk öfter nur nachgeahmt, nicht principienmässig erworben scheint. — Um Mitte des 15. Jahrh. verpflanzte sich, wie es scheint durch deutsche und niederländische Künstler, der sogen. blühende Styl nach der pyrenäischen Halbinsel, von dessen starker Aufnahme daselbst eine Menge Denkmale zeugen, unter denen man Werke findet, welche die schmucksten englischen und französischen dieser Art weit überbieten.

Barcellona in Katalonien, das mehre wichtige Gebäude des Mittelalters besitzt, weist den angeblich 1217 gegründeten, nach andrer Angabe 1298 begonnenen Dom als Hauptwerk auf. Seiner Anlage nach steht dieser sonderbar construirte Bau dem gothischen Systeme noch fern; er erscheint als eine Pfeilerbasilika ohne Kreuzform, mit Rund- und Spitzbogen. Rund sind Bogen, welche von den im Halbkreise stehenden, zugleich die Altartribune bildenden Pfeilern getragen werden; spitz dagegen die Bogen, welche sich an die Umfassungsmauern anschliessen, ebenso auch noch die beiden ersten Bogen am Hochaltare. Die in der Kirchenlänge von Pfeiler zu Pfeiler spannenden Bogen sind Rundbogen und mussten solche sein, weil die Pfeiler weiter, als das Mittelschiff breit ist, auseinanderstehen. Auf diesen ruht eine Gallerie kleiner Spitzbögen, welche nichts weiter tragen als die Ausfüllung der Gewölbkappen. Die Pfeiler sind Säulenbündel. Der Achtort, die achtseitige Kuppel, erhebt sich nicht über dem Hochaltare, auch nicht über der Vierung, sondern vorn unweit des Haupteinganges. (Vergl. über das Dominnre Quandts Reise durch Spanien, S. 15.) Das Aeussere macht sich durch die reiche glänzende Fasade geltend, welche durch Hans und Simon von Köln im J. 1442 angelegt worden ist. Dieselbe ist französisch-deutschen Karakters, d. h. nach französischem Principe bei deutscher Auffassung; ihre zwei Thürme haben durchbrochene Achteckspitzen, denen jedoch die Vermittelung mit dem Unterbaue gebricht, indem sie unmittelbar auf dem Viereck aufsitzen. — Sodann ist beachtenswerth die guterhaltne jüngere Kirche S. Maria



Gothisches Ornament an der *Casa di audienza* (Rathhaus) in Barcellona.

del mar, deren Architektur den deutschen Bauten aus der Endzeit des 15. Jahrh. gleicht. Das Aeussere ist unvollendet; das Innre erscheint zwar sehr einfach, so dass selbst die Pfeiler nur achtseitig und keine Säulenbündel sind, ist aber von „reinem" Spitzbogenstyle, und die bedeutende Grösse und schönen Verhältnisse machen einen feierlichen Eindruck. Leider hat das lichtscheue Pfaffenthum die Fenster meist vermauern lassen, daher hier so tiefes Dunkel herrscht wie im Dome. — Unter den weltlichen Bauten mag zunächst in Betracht kommen der nahe beim Dom liegende alte Palast, welcher jetzt durch eine neue Fasade zum Regierungsgebäude gestempelt. An der Rückseite des Gebäudes sieht man die alte Bauart mit ihren schönen, aber sparsam angebrachten Fenstern, bei welchen zarte schlanke Säulchen kleeblattförmige Ueberbogen tragen. Beim Eintritt durch das neue Portal erblickt man eine breite Treppe, die zu einem Hofe hinanführt. Diesen umgibt im ersten Stock eine Gallerie von offenen Spitzbogen, die von wahrhaft jungfräulich zarten Säulen getragen werden. Man kann keine glücklichere Anwendung germanischer Bauformen zur Befriedigung südlicher Bedürfnisse machen, als diese. Das Schattige der Gallerien, die einfach edle Form des Spitzbogens, die schlanken leichten Säulen, Alles zusammen bewirkt, dass man selbst in dem eingeschlossenen Raume des kleinen Hofes leichter athmet. — Vom alten Palaste der Grafen von Barcellona und Könige von Arragonien haben sich sehr interessante Theile erhalten; der besterhaltne ist jetzt Kaserne einer katalonischen Miliz. Von einem andern alten Prachtgebäude, der 1483 entstandenen *Lonja* (Börse), ist nur die eine der drei grossen Hallen, aus welchen das Ganze bestand, noch vorhanden. Diese Halle wird von hohen auf schlanken Säulen ruhenden Bogen getragen. Gegenwärtig dient dieser Riesensaal, der im Baustyle dem Innern des Domes gleicht, zu Bällen und Redouten. — Die immitten der Stadt befindliche, in verschiednen Epochen entstandne *Casa di audienza* (Rathhaus) war von schmuckem Aeussern und hatte an der Stirnseite den heil. Ritter Georg zum Mittelbasrelief. Wir führen diesen ornamentistischen Theil abbildlich vor; er mag einen Maasstab geben für die Art und Weise, in welcher das Gothische in Spanien von dem in Deutschland und Italien abweicht.

Burgos in Kastilien. Die berühmte Kathedrale daselbst datirt ihren Beginn vom J. 1299. Der ursprüngliche Bau ähnlich dem Kerne des gleichberühmten Toleder Dombaues. Bemerkenswerth wegen ihrer Eigenthümlichkeit sind die starken Säulen, welche die Kuppel (den eigentlichen Achtort) tragen. Dieselben stellen in Bezug auf den Burgen besagenden Stadtnamen Thürme vor, in deren Fensternischen Heiligenbilder aufgestellt sind. Die herrliche Fasade ist ächt deutsch. Sie ist sammt ihren beiden Thürmen mit durchbrochenen Spitzhelmen um 1450 unter Leitung des Meisters Hans von Köln entstanden. In die zweite Hälfte des 15. Jahrh. fällt die prächtige Schmückung der Chorpfeiler (mit erhobenen Bildwerken unter Baldachinen) und der Bau der mit ähnlichem Prunke (unter anderm mit fünffachem Spitzenwerke an jedem Bogen) ausgestatteten *Capilla del Condestable*. Zu Anfange des 16. Jahrh. errichtete der zwar zu Burgos geborene, aber einer burgundischen Familie angehörende Filipp von Viguernis das eingestürzte Querschiff neu in germanischer Weise, doch den Mittelbau in der bereits herrschend gewordnen Renaissance. (Da die Kirche rings von nahen Gebäuden eingeschlossen ist, so bemüht man sich vergeblich um einen Standpunkt, von welchem man eine architektonische Ansicht des Aeussern nehmen könnte. Den bedeutendsten Eindruck macht dieser Bau, wenn man ihn ausserhalb der Stadt erblickt, über welche sich die Thürme erheben und die achtseitige Kapelle del Condestable wie ein zweiter Dom emporragt. Das Innre der Kathedrale wird sehr entstellt durch die Chorstühle, welche hier, wie in allen spanischen Domen, immitten des Gebäudes angebracht sind. Bewundernswürdig ist die Höhe und Ausdehnung des Baues. Diese durch ihre räumliche und innere Grösse den Betrachter mit Andacht erfüllende Kathedrale soll eine der Höhe der Thürme fast gleichseiende Länge von 300 Fuss und eine Breite von 250 F. haben. Man hat zu beklagen, dass dieser Bau durch neuere Ausschmückung entstellt und in seiner alterthümlichen Würde gefährdet wurde. Die Altäre und Denkmale wimmeln von allongeperrücklichen Engeln und der Hochaltar ist ein Werk der erschrecklichsten Roccoco. Schon unter Karl V. musste der Mitteltheil der Kirche ausgebessert und fast neu gebaut werden, wodurch grosse und ungünstige Veränderungen veranlasst wurden.) Gleichzeitig mit dem Wiederherstellungsbau durch obgenannten Burgunder entstand zu Burgos St. Steffan (*S. Esteban*), wo auch schon zum Theil die Renaissance in Anwendung kam. — Die Karthause Miraflores bei Burgos datirt vom J. 1454, ist ein Bau des Dommeisters Hans von Köln und vornehmlich durch ihre Prachtgrabmale bedeutsam.

Guadalupe. Im Kloster daselbst Pfeiler, welche durch spitzgewölbte Hufeisenbögen verbunden sind.

Montserrat. Die Arkaden des Klosterhofes mit einigen Reminiscenzen an die maurische Kunst.

Oña. Das Salvadorkloster daselbst mit Kreuzgang und Grabtabernakel, die aus dem 15. Jahrh. stammen und sehr reichen aber noch ziemlich reinen Styles sind.

Poblet, Kloster in Katalonien, an dessen Hofarkaden man dieselbe Bemerkung wie bei denen des Klosters Montserrat macht.

Saragossa in Arragonien. Daselbst der sehr stylbunte, moresk-gothische, dann ledern modern beendigte, widerlich bezipfelmützte „hängende Thurm", ferner der Prachtsaal der heil. Isabel im Schlosse Aljaferia, vom Ende des 15. Jahrh.

Segovia in Neukastilien. Dom allda von ziemlich streng massigem Aeussern; der Alkassar (Burgpalast) und das benachbarte Schloss Coca, an welchen beiden Schlossbauten über den Wänden und Ecken der Thürme zahlreiche Thürmchen wie Kindlein der Grossen herausragen.

Sevilla in Nieder-Andalusien. Der berühmte 1401 begonnene Dom ist einer der grössten Spaniens. Sein fünfschiffiges Innere hat weit herrlicher gegliederte Pfeiler als z. B. das berühmte Dominnere von Mailand aufweist. Im Uebrigen, was den geringen Höhenunterschied der Schiffe und die Art des Kuppelansatzes betrifft, ist der Seviller Dom ein näherer Verwandter des Mailänders. Seine glänzende breite Stirnseite enthält bereits Formen der Letztzeit der Gothik. Das ehrwürdige Gebäude hat so weite Thore, als wenn die ganze Menschheit dadurch eingehen sollte. Ueberaus prächtig ist das sonnenförmige Fenster über dem Eingange.

Tarragona in Katalonien. Der dasige Dom ist mit Ausnahme des Chors, welcher ältern Styl zeigt, im 13. Jahrh. begonnen worden. Die drei Schiffe sind in einem gemischten Spitzbogenstyle aufgeführt. Der Grundriss des Baues ist ein lateinisches Kreuz. Ueber der Vierung erhebt sich ein Achtort als grosse Kuppel. An den Pfeilern erheben sich einzelne Stäbe bis zu den Rippen des Spitzbogengewölbes, wodurch die tragende Kraft nicht verborgen wird wie bei den Bauten im reinen Style, wo man Bündel von schlanken Stäben sieht, auf welchen die Gewölbe zu schweben scheinen.

Toledo in Neukastilien. Die Kathedrale dieser Stadt, nicht minder berühmt wie die Domkirchen von Burgos, Barcellona und Sevilla, nimmt die erste Stelle unter Spaniens ältern germanischen Baudenkmalen ein und soll im J. 1227 begonnen worden sein. Ihre Bündelpfeiler sind noch an mehren Stellen mit romanischen Ringen versehn; die Böglein der obern Gallerie haben moreske Form. Der untere Theil des Chores ist durchweg verdeckt durch Prachtdekorationen aus der Neige des 15. Jahrhunderts; dieselben bilden ganze Wände durchbrochener Marmorarbeit und gehen um alle Pfeiler. Die um 1500 in prunkendster Gothik erbaute Kapelle des Alvaro de Luna hat mit Spitzenwerk gesäumte Bögen, wie es an sarazenischen Bauten vorkommt. Der Orgelchor und die Löwenpforte sind nach Mitte des 15. Jahrh. entstanden und gemässigtern Styles. — Aus den Jahren 1494—98 stammt die Kirche *de los Reyes*, ein reichgeschmückter und sehr ansprechender Bau mit hohem prächtigen Kreuzgange, woran z. B. alle kehlförmigen Profile der Fenstereinfassungen und dergl. mit dem zierlichsten Blattwerke ausgelegt sind. (Beifolgender Holzstich von Moritz Jung vergegenwärtigt uns einen mit 1504 datirten Schmucktheil des Chors dieser Kirche.)

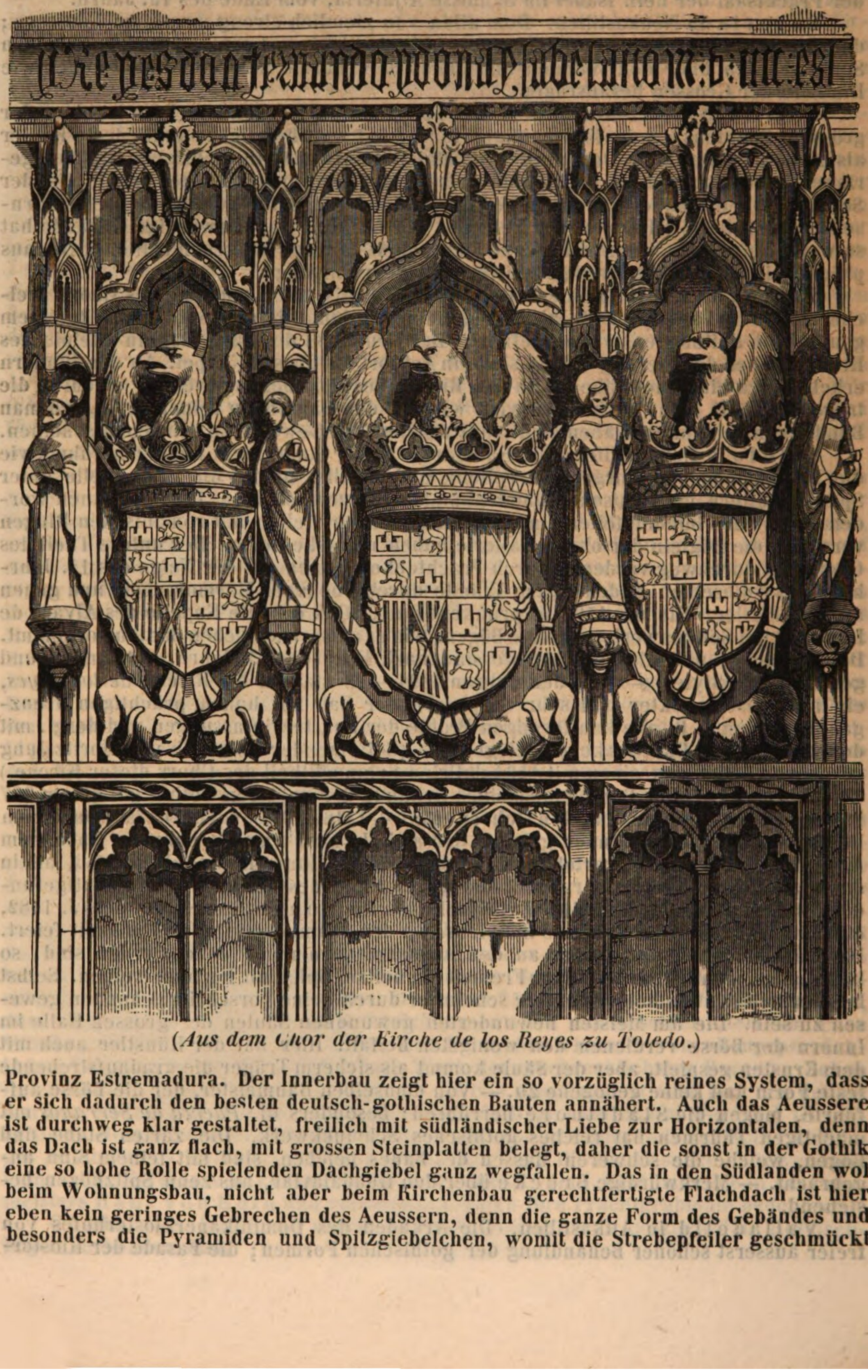
Valencia. Der Dom, ein schönes Gebäude der späteren Gothik mit einem 207 Palmos hohen Thurme aus den Jahren 1381—1418. Dieser Thurm ist von einem Deutschen oder Niederländer gebaut, der sich Juan Franck nannte. Nach dem Aeussern des Domes erwartet man ein ehrwürdiges Innre im Spitzbogenstyl, allein die schändlichen Verschönerungen, die gegen Ende des 18. Jahrh. hier stattgefunden, haben alles Alterthümliche verlöscht. — Die Lonja (Börse) aus dem J. 1482, eins der malerischsten Gebäude Spaniens, wo der Schmuckstyl seine Hochzeit feiert. Da Stäbe, Ranken und Bögen an den Aussenmauern nur Flächenzierden sind, so konnte der Architekt mit völliger Freiheit ein heitres Spiel mit Formen treiben. Selbst bei Vertheilung der hohen Fenster scheint er durch keine Vorschrift gebunden gewesen zu sein. Die am Meisten bewunderten gewundnen Säulen der grossen Halle im Innern der Börse verdienen den wenigsten Beifall. Hier hat der Künstler auch mit dem Ernsten gespielt, aber der Säule kommt als sicherm Träger die gradaufstrebende feste Form und keine gebogene zu. — Von demselben Baumeister, der die Börse aufführte, mögen die Stadtthore herrühren; besonders die *Puerta de Serranos* mit mächtigen Thürmen hat reiches gothisches Schmuckwerk. Die zarten Stäbe und Bögen, welche die schweren Massen des Baues beleben, sind mit feinem Sinn angebracht. — Merkwürdige Brücke über den Guadalaviar, aus zehn Spitzbögen bestehend.

Valladolid in Altkastilien. Die Arkaden des Dominikanerklosterhofes von freier äusserst schöner Behandlung der gothischen Formen; die Fasade der Kloster-

kirche aber in stark ausgeartetem Style, wo sich eine wüste Durchwürfelung der verschiedensten gothischen und arabischen Formen herausstellt.

Astorga, ebenfalls in Altkastilien, rühmt sich eines wolerhaltnen Domes aus germanischer Stylzeit, über den uns jedoch nähere Aufschlüsse fehlen.

So herrlich nun auch die berühmtern Kirchenbauten Spaniens sind, so erwartet uns doch das Herrlichste, was in der germanischen Periode auf der gesammten pyrenäischen Halbinsel gebaut worden, erst in Portugal. Hier steht das edelste durchgebildetste Werk der südländischen Gothik: die Klosterkirche zu Batalha in der



(*Aus dem Chor der Kirche de los Reyes zu Toledo.*)

Provinz Estremadura. Der Innerbau zeigt hier ein so vorzüglich reines System, dass er sich dadurch den besten deutsch-gothischen Bauten annähert. Auch das Aeussere ist durchweg klar gestaltet, freilich mit südländischer Liebe zur Horizontalen, denn das Dach ist ganz flach, mit grossen Steinplatten belegt, daher die sonst in der Gothik eine so hohe Rolle spielenden Dachgiebel ganz wegfallen. Das in den Südlanden wol beim Wohnungsbau, nicht aber beim Kirchenbau gerechtfertigte Flachdach ist hier eben kein geringes Gebrechen des Aeussern, denn die ganze Form des Gebäudes und besonders die Pyramiden und Spitzgiebelchen, womit die Strebepfeiler geschmückt

sind, kommen mit der horizontalen Endigung des Mittelschiffs in offenbaren Widerspruch, woraus deutlich hervorgeht, dass die Spitzdächer und Dachgiebel im System der Gothik wesentliche Dinge sind, die unter jedem Himmelsstriche zu den Forderungen dieses Styles gehören. So wenig tröstlich die systemwidrige Dachlicenz ist, so ist hingegen wieder an der Batalher Kirche sehr erfreulich, dass in angemessenster Ausbildung das System der von den Seitenschiffstreben gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Fasadeformen eintritt. Das Kloster wurde 1383 gegründet und die Kirche (der heil. Jungfrau geweiht) 1386 oder 87 begonnen. Der Bau entstand infolge eines Gelübdes, das König Juan I. mit seiner Gemahlin Filippa von Lancaster vor dem 1385 erfolgten Siege über die kastilische Heermacht abgelegt hatte. John Murphy (s. dessen *Travels in Portugal, London* 1795, *p.* 44) behauptet, dass der Plan zum Kloster und zur Kirche Batalha's von einem britischen Meister Stephenson, Mitgliede der grossen Bauhütte zu York, entworfen worden sei. Für diese Behauptung soll die Wahrnehmung sprechen, dass der Meister der Batalher Kirche die genaueste Kenntniss von der Yorker Kathedrale gehabt habe. In portugiesischen Dokumenten, soweit solche bekannt sind, wird aber keines fremden Meisters gedacht; der Erste, welcher in einer Liste der Werkleute vom J. 1402 als Leiter des Batalher Baues erwähnt wird, ist Meister *Alfonso Dominquez;* ihm folgte Meister *Ouguet* (in Urkunden auch *Huquet* und *Huet* genannt), diesem aber *Martino Vasquez,* welchem 1448 ein Neffe folgte, der Werkmeister *Fernao de Evora,* der bis 1473 vorkommt. Nachfolger des Letztern könnte der freilich erst 1503 als kön. Baumeister erwähnte Matheus Fernandez gewesen sein, der 1514 verstorben und dem ein gleichnamiger Meister, wahrscheinlich der Sohn, im Amte gefolgt ist. — Das Mausoleum Juans I., ein Sonderbau zur Seite der Kirche, erscheint ziemlich in denselben Formen, wogegen das im Beginn des 16. Jahrh. errichtete und unvollendet gebliebene Mausoleum des Königs Emanuel, das sich hinter dem Kirchenchore als ein mächtiger Achteckbau erhebt, durch fantastische Verbindung von ausgeartet gothischen und moresken Formen auffällt, wiewol es zugleich bei aller Schwere seiner Massen mancherlei eigenthümlich zierliches Detail aufweist. — Ein ähnliches Formengemisch wie an der Gruftkapelle Emanuels zeigt sich an der 1499 gegründeten Klosterkirche S. Geronymo zu Belem bei Lissabon. Hier verbindet sich wieder Germanisches und Arabisches zu reicher Schmuckarchitektur; die Fenster hat man halbrund überwölbt und im Innern hat man sogar Hufeisenbögen in ganz arabischer Form angewandt.

Literatur: *Viage de España su autor D. Antonio Ponz. Madrid, por D. J. Ibarra.* (Berühmtes Kunstreisewerk in vielen Bänden mit Kupfern, in der Endzeit des vor. Jahrh. erschienen. Von einer Verdeutschung durch J. A. Dieze kamen zu Leipzig 1775 zwei Theile heraus.) — *Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha, by Fz. Luis de Sousa. London* 1795. Mit 27 Blättern, die nach den Zeichnungen des *James Cavanah Murphy* gestochen sind. Grossfolio. — *Travels in Portugal in the years* 1789—90, *by James Murphy. London* 1795. In 4. mit Kupfern. — *Voyage pittoresque de l'Espagne, par Alexandre de Laborde.* — Catalonien in malerischer, architektonischer und antiquarischer Beziehung dargestellt. 30 Stiche von *H. W. Eberhard,* in Royalfolio. Darmstadt, Leske. — Erinnerungen aus Spanien, von *Wilhelm Gail.* München 1837. — *España artistica y monumental.* Auch mit dem französ. Titel: *L'Espagne artistique et monumentale, vues et descriptions des sites et des monumens artistiques les plus notables de l'Espagne. Par une société d'artistes, de gens de lettres et de capitalistes espagnols. Directeur artistique Don Gen. Perez de Villa-Amil. Rédacteur du texte Don Patr. de la Escosura. Planches lith. par V. Adam, Arnout, Asselineau, Bachelier, Bayot etc. Madrid et Paris* 1842 *ss.* (Dies steinzeichnerische Prachtwerk in Grossfolio mit spanischem und französischem Texte bringt gute malerische Ansichten, lässt aber den Mangel an Plänen und Aufrissen bedauern und leidet obendrein an ungenügendem Texte.) — *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documens. Par le Comte Athanase Raczynski. Paris* 1845. — *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale, par Manuel de Cuendias et V. de Féréal. Paris* 1846. (In Grossoktav.) — *Ensayos historicos sobre los diversos generos de arquitectura empleaos en España desde la dominacion romana hasta nuestros dias, por Don José Cavedo.* (Zu Madrid 1848 f. auf Kosten des spanischen Ministeriums in 2000 Exemplaren gedruckt.) — Beobachtungen über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien (Ende 1846) von *J. G. v. Quandt.* Leipzig 1849, bei Hirschfeld.

Germanische Bildkunst. — Bei Betrachtung der Fasade eines reichen germanischen Domes guter Zeit wird man zwar eine Ueberfülle plastischen Vermögens

wahrnehmen, aber zugleich auch ersehen, dass die Bildwerke daran selbst bei hoher Vortrefflichkeit keine vereinzelte Bedeutung in Anspruch nehmen, sondern nur als Theile eines Ganzen wirken wollen. Dieses Ganze aber ist ein grosser, von einem theologischen Gedanken abhängiger Cyklus von Darstellungen, welchem die Architektur eine gegliederte Einfassung geschaffen hat, wie sonst in keiner Periode der Kunst. So ist die Gesammtwirkung dieser Gebilde eine kirchlich-dichterische, eine dekorativ-architektonische, aber durchaus keine selbständig plastische, zum grossen Unterschiede von den Giebelgruppen hellenischer Tempel. Wie mit dem Bildschmuck der Fasaden, so verhält es sich auch mit dem der Prachtaltäre deutscher Kirchen, besonders des 15. Jahrhunderts; auch hier wollen die Statuen des Schreines, die Statuetten des durchsichtig aufwärtsstrebenden Tabernakels nur ihr Theil zu einem Ganzen beitragen, dessen wesentlicher Eindruck den ausserplastischen Gebieten angehört. Mögen diese Gestalten auch ohne weitern dramatischen Bezug, ohne Gruppen zu bilden, nebeneinanderstehen, so liegt doch ein gemeinsamer Gedanke ihrem Beisammensein zu Grunde. Die mittelalterliche Kunst war durchaus auf das Viele und Bezugreiche, auf Cyklen von Gestalten und Geschichten eingerichtet. Als die Zeit der persönlichen Virtuosität eintrat, zog sich die Bildnerei von den Fronten der gothischen Dome mehr ins Innre zurück, um ihrem nunmehrigen Hange zu liebevoller Durchführung des Einzelnen mehr genügen zu können als draussen, wo schon der Himmel des Nordens den Stein zermürbte und wo auch die schönste Bildsäule doch nur eine Ergänzung oder lieber zu sagen eine Blüte des architektonischen Ganzen gewesen war. Nun entstanden jene prächtigen Lettner, Chorstühle, Grabmäler, Reliefs an den Chorwänden etc., dergleichen wol schon das 13. Jahrh., nur nicht in solcher Menge und mit solchem Aufwande, geschaffen hatte. Doch blieb auch hier der Hauptgedanke immer vielmehr architektonischer denn plastischer Art. Selbst die goldgestickte Stola und den Bischofstab finden wir architektonisch stylisirt und mit Figuren u. dergl. blos verziert, die Weihrauchfässer sind silberne Kapellchen, die Monstranz ist ein goldenes Thürmchen, der Reliquienschrein ein Kirchelchen von Goldblech, so viele Heilige und Engel auch daran angebracht sein mögen. Die Malerei inzwischen, so sehr sie in den Glasgemälden, in den Heiligengestalten unter Baldachinen etc. architektonisch gebunden erscheint, hatte seit dem frühen Mittelalter grosse Wandflächen in Kapitelsälen, Klostergängen und wol auch in fürstlichen Wohnungen zu freier, architektonisch wenig oder gar nicht bedingter Verfügung behalten, und in Italien, wo der german. Baustyl nie ganz durchgedrungen war, wurden ihr jetzt grosse Räume auch in den Kirchen ausdrücklich geschaffen. Schon ein Genius wie Giotto wäre allein im Stande gewesen, der Malerei einen bedeutenden Vorsprung zu verleihen; vor Allem aber bewirkte dies der Geist des 15. Jahrhunderts. Es begann die Periode des Realismus in der Kunst, und so sehr diese Richtung auch die Bildnerei durchdrang, so konnte sie doch in der Malerei zu einem ungleich vollständigern Ausdruck gelangen. Die Eycksche Schule verdankte einen wichtigen Theil ihrer Stylprincipien einer vorhergehenden Bildhauerschule; gleichwol begann sie alsbald damit, das Schnitzwerk aus dem Innern der Altarschreine zu verdrängen, so mächtig war der realistische Antrieb, so schwach die Concurrenz, welche die Bildnerei kraft ihrer innern Gesetze hätte entgegenstellen können. Der deutschen Bildnerei gelang es zwar, sich länger im Innern der Altarschreine zu behaupten, aber es zeigt sich doch, dass die ausgezeichnet zu nennenden Schnitzgebilde, vornehmlich die oberdeutschen, mehr als Ausnahme denn als Regel gelten können und dass im Allgemeinen die gemalten Flügel den höhern Kunstwerth besitzen. (Vergl. die Andeutungen zur Geschichte der kristlichen Bildnerei im Stuttg. Kunstbl. 1848, Nr. 33 f.)

Bildnerei und Malerei vom 13. bis 15. Jahrh. in Deutschland.

Bildnerei. — Mit dem Schlusse des 12. und dem Beginne des 13. Jahrh. trat in Deutschland der bedeutende Aufschwung der bildenden Kunst ein, welcher in Italien erst später (mindestens nicht früher) bemerkbar wird. Die gemessene Strenge des als Grundlage beibehaltenen romanischen Styles weicht einer reichen subjektiven Innigkeit des Gefühls, und es thut sich besonders in Sachsen eine Schule hervor, deren eigenthümliche Vortrefflichkeit weniger in ausreichendem Naturstudium und gewandter Darstellung der Bewegungen, vielmehr in frommer gemüthvoller Auffassung und in sinniger Benutzung antiker Momente besteht. Die menschlichen Gestalten verlieren den kalten starren Karakter und nehmen eine liebevolle anmuthende Haltung an; die Gesichter zeigen einen weichen lieblichen Ausdruck; die Schultern mit den eng anliegenden Armen sind jedoch oft zu schmal gehalten, die Hände erscheinen zuweilen etwas verdreht, und der Leib ist zu stark ausgebogen. Die Gewänder fliessen in langer weich geschwungener Faltung. Im Laufe des 13. Jahrhunderts

gibt sich der Einfluss des in der Baukunst herrschend werdenden Styls auf die Bildnerei nicht allein an den aus jener entlehnten Ornamenten zu erkennen, sondern macht sich auch wahrnehmlich in einem gewissen gedehnten manierirten Wesen der Gestalten, deren übertrieben frommselige Gesichter oft ins Karikirte ausarten, und die früher erreichte hohe Vortrefflichkeit klingt nur in der reichen Anzahl der erhaltenen Bildwerke, nicht aber durchgehends in der Art ihrer Ausführung nach.

Die Umwandlung der Malerei, welche in Flandern zu Anfange des 15. Jahrh. durch die Eycks bewirkt wurde, blieb nicht ohne Einfluss auf die zeichnenden und bildenden Künste in Deutschland. Das Naturstudium wurde umfassender; es machten sich nun im Gegensatz gegen den germanischen Styl kurze gedrungene Gestalten mit individualisirten Gesichtern und Gebärden geltend; statt der früher geschwungenen Linien ward das Gradlinige vorherrschend, dabei aber kamen durcheinandergeworfene Gewandmassen und kleines knittriges Gefält in Mode. Diese veränderte Richtung tritt besonders an Gemälden und Schnitzwerken, weniger an Steingebilden und Gusswerken hervor, indem jene meist bei der Ausartung des germanischen Styls stehen bleiben, bei diesen dagegen zum Theil die Einwirkung des neuen italischen Styls unverkennbar ist.

Werke der deutschen Bildnerei im weitesten Sinne, vom 13. *bis ins* 16. *Jahrhundert.*

Um 1200. Die ausgezeichneten Reliefs der Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. — Die Stuckreliefs an der Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode. — Die Steinreliefs an der Kanzel der Kirche zu Wechselburg.

1201—1256. Silbermünzen des Herzogs Bernhart in Kärnthen und Krain. Die eine zeigt ihn auf dem Fürstenstuhle sitzend und in der Rechten das Lilienzepter emporhaltend. Auf einer andern hält er in seiner Rechten das Kreuz. Rückseite: *Civitas Laibac.* mit Adler.

Nach 1203 die in starkem Relief gearbeitete Grabmalfigur der Aebtissin Agnes in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Diese Gestalt scheint mit den Bildwerken der Chorschranken der Halberstädter Liebfrauenkirche, namentlich mit der Madonna daselbst in sehr naher Verbindung zu stehen. Bei beiden Gestalten dieselbe grossartige Schönheit der Formenbildung, dieselbe edle Ruhe und die hohe Grazie der Gesichtsbildung; doch könnte man die Ausbildung des Faltenwurfes bei der Bildnissfigur der Quedlinburger Aebtissin in etwas vorgeschrittener halten, wenn hier nicht zugleich die einfachere Stellung den Bildner begünstigt hat. Denselben Styl wie die genannten Skulpturen zu Halberstadt und Quedlinburg haben die Fragmente einzelner Köpfe etc. von den Bildwerken der Kirche zu Hecklingen. (Die Hecklinger Engelfiguren dagegen können erst in die 2. Hälfte des 13. Jahrh. gesetzt werden.)

1218—26. Siegel des Bischofs Theodor III. von Münster. In diesem Sigill gibt sich der Uebergang in den germanischen Styl entschieden kund. Fehlt es auch der sitzenden Figur, wie fast insgemein den Sitzgestalten jener Zeit, noch an genügendem Verhältniss, ist namentlich der Oberkörper zu lang, so zeigt sich doch der Faltenwurf, besonders in der Casula, ungemein reich, in weicher Bewegung, fein und mit Verständniss durchgebildet. — Diesem sehr ähnlich ist ein Siegel des Bischofs Adolf von Osnabrück, der 1217—24 regiert hat. Hier ist die Gewandung noch fast ein wenig strenger, zugleich aber auch etwas feiner durchgebildet.

1220. Grabstein des Markgrafen Dietrich von Meissen in Altenzelle bei Nossen.

1226—39. Siegel des Bischofs Konrad I. von Osnabrück. Hier zeigt sich bei weicherer Gewandbehandlung zugleich das Bestreben, die Gewandtheile in grössern Massen zusammenzuhalten, was schon von einer Art statuarischer Wirkung ist.

1227—1242. Die Skulpturen der Portale der Liebfrauenkirche zu Trier.

1241. Der sandsteinene (restaurirte) Grabstein des Herzogs Heinrich II. von Niederschlesien in der Vincenzkirche zu Breslau.

1243. Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen und Hessen in der Elisabethkirche zu Marburg.

1249. Grabmal des Erzbischofs Siegfried (des Dritten von Eppstein) im Dome zu Mainz. Wir sehen den Bischof, wie er mit beiden Händen den ganz klein vor ihm befindlichen Gegenkönigen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland Kronen aufsetzt. Die gegen die Hauptfigur unverhältnissmässige Kleinheit der Nebenfiguren kommt auf Rechnung der kindheitlichen und zugleich vom Pfaffenthume beherrschten Kunst: das Volk sollte recht in Figura sehen, wie hoch die Hierarchie über der weltlichen Macht stehe. Dies Steinbildwerk ist ziemlich strengen Styls und hat sehr ins Detail gehende Bemalung.

Der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstammen noch: ein Altar

im Dome zu Schleswig (links vom hohen Chore an der Wand angebracht) mit halblebensgrossen, sehr schlanken Gestalten, welche seitwärts gebogene Stellungen und Gewänder mit langgezogenen, nicht eckig gebrochenen Falten haben, und über welchen sich schon Spitzbögen befinden; die Reiterstatue Otto's des Grossen auf dem Altmarkte zu Magdeburg; die Grabmale des Minnesingers Otto von Botenlauben und seiner Gemahlin Beatrix, einer Gräfin von Edessa, im alten Klosterkirchlein zu Frauenrode bei Kissingen.

Um oder nach 1250. Die Statuen und Reliefs an der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg. — Die Reliefiguren und Kolossalstatuen des Altars zu Wechselburg. — Die Reliefs am Lettner und die Standbilder der Gründer im Westchore des Naumburger Domes. — Die Standbilder des Kaisers Otto I. und seiner zweiten Gemahlin Adelheid (Domgründer) und des Evang. Johannes und Bischofs Donatus (Dombeschützer) im hohen Chore des Meissner Domes, ausgezeichnete Gebilde, wie es scheint — von demselben Meister, der die nicht minder werthvollen Statuen zu Naumburg geschaffen.

Etwa nach 1250: der Grabstein des Grafen Dedo IV. († 1190) und seiner Gemahlin in der von ihnen gestifteten Kirche zu Wechselburg. Hier zeigt sich der Styl völlig frei von der ältern Tradition, die Gestalten mit starkgeschwungenen Gewändern sind äusserst kräftig und lebensvoll hervorgearbeitet.

1253—1278. Silberbrakteat des Böhmerkönigs Ottokar, Brustbild mit der Krone zwischen zwei Thürmen.

1258. Grabmal des Grafen Heinrich des Aeltern von Solms-Braunfels in der Kirche zu Altenberg an der Lahn.

Nach 1261. Bronzene Grabstatue Konrads v. Hochstaden im Dom zu Köln.

1270—97. Sehr interessantes Siegel des Wigbold von Holte, Probstes zu St. Moritz bei Münster. Dies nicht grosse Sigill enthält eine gothische Architektur von ziemlich einfachen Formen, welche das erste selbständige Entwicklungsstadium dieses Baustyles bezeichnen. Oberwärts sind zwei Nischen mit den Halbfiguren des heil. Petrus und eines heil. Ritters; unterwärts sieht man in einem blumenartigen Abschnitte die Figur eines knieenden Mönchs. Bei den kleinen Dimensionen kann hier natürlich von Durchführung des Details wenig die Rede sein, doch ist die Gewandung an genannten Figuren mit schönen edlen Motiven und in trefflich massenhafter Weise angelegt; auch bemerkt man an den Köpfen eine eigenthümliche, dem äginetischen Style der antiken Kunst verwandte Bildung der Gesichtszüge, die überhaupt im 13. Jahrh. an deutschen Arbeiten häufig gefunden wird. Die Arbeit an diesem kleinen Werke ist höchst gediegen und sauber; Alles ist höchst bestimmt und mit Feinheit bezeichnet, das Relief in trefflicher Fülle hervorgehoben. Dies Siegel legt also zugleich auch für die Entwicklung der Technik des Stempelschnitts jener Periode ein wichtiges Zeugniss ab.

1274—80. Die prächtige Hauptpforte der Lorenzkirche zu Nürnberg. Die Rund- und Flachbilder daran sind sehr bedeutend im Punkte der geistigen Auffassung und der Anordnung, stehen aber noch zurück in der technischen Ausbildung.

1281. Grabplatte Peters von Thune im Dome zu Brandenburg.

Vor 1282. Kelch nebst Patene in der Nikolaikirche zu Berlin.

1285. Grabstein des Bischofs Berthold im Dome zu Bamberg.

1287. An der Vorhalle der aus diesem Jahre datirenden Klosterkirche zu Stadt Ilm im Schwarzburgischen ein Cyklus äusserst wundersamer, bis jetzt noch nicht gedeuteter Skulpturen.

1290. Merkwürdiges Grabdenkmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau in der Kreuzkirche auf dem Dome zu Breslau. Die Platte mit der Bildnissgestalt ist gebranntes Thonwerk und ruht auf einem Untersatze, dessen sandsteinene Seitenplatten mit den Reliefiguren von Engeln, welche das Denkmal zu tragen scheinen, und mit amtirenden Geistlichen geschmückt sind.

1291. Fasadeskulpturen des Strassburger Münsters, soweit jetzt von den alten, die in der ersten französ. Revolution stark mitgenommen wurden, noch die Rede sein kann.

1291 und 92. Grabplatten zweier Bischöfe im Dome zu Havelberg.

1296. Das Grabdenkmal Konrads von Neumarkt in der Gruft der Löffelholzischen Kapelle zu Nürnberg.

Uebrigens bleiben aus dem 13. Jahrh. zu nennen: das grosse geschnitzte Kruzifix im Kreuzgange der Domkirche zu Freiberg (von wirklichem Kunstwerthe); die Profeten an der Erwinsäule im südlichen Querschiffe des Strassburger Münsters; die schönen Engelgestalten in der Kirche zu Hecklingen bei Köthen, deren leichtere Technik bezeugt, dass sie keiner frühern Zeit als der in der

zweiten Hälfte des 13. Jahrh. erfolgten Restauration jener Klosterkirche angehören, als daselbst die spitzbogigen Emporen eingebaut wurden. Sodann Leistungen im Gebiete der Kleinbildnerei wie das elfenbeinerne Pastorale mit Metallverzierungen und der Figur des vor Marien knieenden heil. Bernhard im Schatze des Stiftes Zwettel in Niederösterreich und das Siegel des Erzbischofs Matthias von Mainz (vom Schlusse des 13. Jahrh.), welches die in edel statuarischer Weise angelegte Gestalt des heil. Martin enthält.

Aus dem 13. und 14. Jahrhundert: Bildwerke der Vorderseite des Münsters zu Strassburg; Skulpturen der Liebfrauenkirche zu Arnstadt etc.

1300. Kästchen mit plastischer Darstellung eines Minnegerichts im Besitze des Hrn. v. Mayenfisch zu Sigmaringen. Dasselbe ist achteckig, flach gedeckelt, 8 Zoll hoch und hält 9½ Zoll im Durchmesser. Das Ganze besteht aus Holz und ist mit starkem braunen Leder überzogen, in welches, mittelst einer Metallform, die Darstellungen in ziemlich hohem Relief ausgepresst sind. Diese umfassen die verschiedenen Perioden des Zwistes eines Liebespaars, welcher von der, in die epischen Dichtungen der Minnesänger als Minnegöttin häufig verflochtenen „Frau Venus“ entschieden wird. Auf den acht Seitenwänden erscheinen abwechselnd nebeneinander ein ritterlicher Jüngling und eine Dame, in lebhaftem Gespräch begriffen. Dieselben sind auf dem Deckel, an den Seiten der Frau Venus knieend, abermals dargestellt. Jede dieser Personen ist mit einem Spruchband versehen, welches in gothischer Majuskelschrift das Gespräch derselben enthält. Die Figuren auf den Seitenwänden sitzen auf gothisch durchbrochenen, mit gestickten Polstern belegten Bänken. Geschlitzte Schleppkleider und Kronen bei der Dame, Oberkleider mit gezaddelten (aufgeschlitzten und mit Zacken versehenen) Hängeärmeln, Schnabelschuhe und senkrecht herabhängende Dolche vorn im Gürtel bei dem Jüngling deuten mit Rücksicht auf die architektonischen Verzierungen und Form der Schrift auf das Ende des 13. oder auf den Anfang des 14. Jahrh. als Entstehungsperiode dieses Kästchens. Der Hintergrund ist mit schwach ausgepresstem Ranken- und Blumenwerk teppichartig verziert. Jede Figur sitzt unter einem auf zwei Säulen ruhenden, reich verzierten Spitzbogen, über welchem sich eine mit Zinnen versehe Mauer erhebt. In den beiden durch den Spitzbogen gebildeten Zwickeln befinden sich jedesmal zwei Runde mit Brustbildern, ohne nähere Bedeutung. Auf dem Deckel, welcher durch zwei Säulen in drei Abtheilungen geschieden ist, erblickt man, ebenfalls unter einem Spitzbogen, eine gekrönte weibliche Figur in faltenreichem Gewand, als „Fro Venus“, auf einem mit Hunde- oder Löwenköpfen verzierten Thron sitzend. Mit beiden Händen hält sie die Zipfel ihres Mantels. Unter einem verzierten Halbkreis, worauf der Thron ruht, liegt zusammengekauert ein vierfüssiges Thier, einem Panther ähnlich. Rechts kniet der Jüngling und links die Dame. Zu den Füssen des erstern befindet sich ein senkrecht getheilter deutscher Wappenschild mit einem Querband; der bei der weiblichen Figur befindliche Schild zeigt einen rechts gekehrten Halbmond in einem verzierten Rande. (In Siebmachers Wappenbuche, Nürnb. 1772. Th. II. Taf. 130 u. 144, sind diese Wappen als die des elsässischen Geschlechts von Ottinger und des schweizerischen von Fröwler angegeben.) — Flachgedeckeltes hölzernes Schmuckkästchen mit leicht geschnitzten Bildwerken in der Berliner Kunstkammer. Auf dem Deckel die Hauptdarstellung: Frau Minne mit ausgebreiteten Flügeln, nacktem Oberleibe, um die Hüften geschlagenem Tuche, und mit Schnabelschuhen an den Füssen, auf dem Rücken eines knieend liegenden Mannes reitend. Die Seitenwände stellen die verschiednen Stadien eines Liebesverhältnisses dar. Ein andres Kästchen aus der Zeit des Minnegesanges, das sich im Besitze der letztverstorbenen Königin Wittwe v. Baiern befunden hat, zeigt Frau Venus, wie sie einen Pfeil auf einen Mann abschiesst, worauf Kuss und Umarmung der Geliebten folgt.

1300. Grabmal des Kirchenrektors Chunrad am Eingange der Jakobskirche zu Neumarkt im Mühlkreise Oberösterreichs.

1303. Siegel des Ritters Hermann von Münster. Das Ganze ist ansprechend lebendig gefasst, besonders die Ritterfigur, auch ist das Pferd besser, als man's gewöhnlich findet.

1304 und 1305. Zwei schwarze Grabsteine mit eingeritzten Figurenumrissen in St. Maria in Capitolio zu Köln. Die Umrisse sind farbig inkrustirt und Gesicht, Schleier und Hände von weissem Marmor eingesetzt.

1310. Grabstein des Kirchenpflegers Otto Semoser im Domkreuzgange zu Bamberg.

1311—1346. Goldmünze Johanns von Luxemburg, Königs in Böhmen. Vorderseite mit der Lilie; Rückseite mit dem Täufer Johannes und dem böhmischen Löwen. Auf einem andern Exemplare befindet sich im Feld ein Helm.

1312. Grabmal des elsässischen Landgrafen Filipp in der Kirche zu Granfeld.

1312—29. Reitersiegel des Grafen Otto IV. von Ravensberg. Tüchtige Fassung des Ganzen, einfach solide Behandlung.

1312—39. Interessantes Sieglein der Gräfin Margarethe von Ravensberg, der Gemahlin des Grafen Otto IV. Es ist ein Rundsiegel, dessen Umfassung innerhalb der Umschrift rosettenartig aus acht Halbkreisen zusammengesetzt ist. In der Mitte steht die Gräfin, trefflich statuarisch aufgefasst; ihre Gewandung ist von wolgedachten Motiven, ohne Uebertreibung der künstlerischen Richtung der Zeit. Sodann ist aber auch das Ganze der Darstellung sehr anziehend. Der Grund wird teppichartig durch die Zweige eines blühenden Rosenstocks ausgefüllt; darin sieht man zwei Wappenschilde, sowie zwei Hündchen zu Seiten der Dame, deren eins sie mit der Rechten streichelt, während sie auf der Linken einen Falken trägt.

1313. Sarkofag des heil. Patroklus mit getriebener Arbeit vom Goldschmied Rigefried in der Domkirche zu Soest.

1315. Das sehr anziehende, nur leider höchst verdorbene Weihbrotgehäus in der Sebaldskirche zu Nürnberg. Die Thür davon s. in Heideloffs Ornamentik, Heft XII. Platte III.

1318. Grabstein des Grafen Rudolf von Thierstein im Basler Münster. Abgebildet in Hefners Trachtenwerke II. 41.

1320. Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt im Dome zu Mainz. Der Bischof krönt Heinrich den Siebenten, Ludwig v. Baiern und Johann v. Böhmen. (Abgebildet in Mollers Werke.)

Vor 1322. Die Standbilder des Heilands, der Maria und der zwölf Apostel im Kölner Domchore. (Neuerdings ist ein Abbildungswerk hierüber im Farben- und Golddruck erschienen, betitelt: *Die vierzehn Standbilder auf dem Domchore zu Köln, gez. u. lith. von D. Levy Elkan.* Mit Text von Reichensperger.)

1322. Grabstein des Wigelo von Wannebach in der Frauenk. zu Frankfurt a. M.

1322—49. Vortreffliches Siegel des Bischofs Gottfried von Osnabrück. Die Ausführung des Details sehr fein, die Gewandung äusserst edel, in schönen Massen angelegt und auf eine gewisse kontrastirende Bewegung der Falten berechnet.

1327. Leuchter der Marienkirche zu Kolberg, mit Relieffiguren der Apostel.

1328. Das grosse metallene Taufbecken im östlichen Chore des Mainzer Domes, Werk des Giessers Johannes. Es ist von gewöhnlicher, aber gesckmackvoller Taufsteinform, mit biblischen Figuren ringsum, die freilich schwach sind. (Abb. des Ganzen in Mollers Denkmälerwerke.)

1329—46. Reitersiegel des Grafen Bernhart von Ravensberg. Der Ritter zeigt sich mit geschwungenem Schwerte auf schlechter Mähre. Die Bewegtheit des Ritters ist gut ausgedrückt. Im Faltenwurfe der Rossdecken erkennt man die weichern Typen der Zeit.

1332. Grabmal des Filipp von Wörd in der Wilhelmerkirche zu Strassburg.

1334. Grabstein der heil. Gertrudis zu Altenberg an der Lahn.

Nach 1336. Der rothmarmorne Grabstein der Agnes Bernauerin in der Bernauerkapelle zu Straubing.

1343. Grabmal des Bischofs Leopold von Egloffstein im Peterschore des Domes zu Bamberg. — Denkmal des Grafen Berthold von Waltner zu Sulz im Elsass.

1344. Grabmal des Ulrich von Wörd in der Wilhelmerkirche zu Strassburg. — Grabmal Ulrichs, Landgrafen des Elsass, in der Kirche zu Granfeld.

1345. Denkmal Albrechts von Zelking in der Klosterkirche zu Baumgartenberg in Oberösterreich.

1346—1378. Goldgulden Karls IV., Königs in Böhmen. Vorderseite mit der Schrift: *Carolus Dei Gratia* und dem gekrönten Brustbilde Karls, der in der Linken den Reichsapfel, in der Rechten das Zepter hält. Rückseite mit der Schrift: *Romanorum et Boemie Rex*, und mit dem gekrönten aufrecht schreitenden Löwen von Böhmen.

1347. Der vortrefflich gearbeitete Grabstein Kaiser Ludwigs des Baiern in der Münchner Frauenkirche. Er besteht aus einem Stücke röthlichen Marmors und liegt im hohlen Marmorsarkofage eines spätern, 1622 errichteten Prachtmonuments.

1349. Bemalter Grabstein Kaiser Günthers des Schwarzburgers im Dome zu Frankfurt am Main. (S. darüber den Stadtartikel.)

1349. Die Bildwerke an den Wänden des Hochaltars im Kölner Dome, die Verklärung Mariens und die Apostel unter zierlichen Tabernakeln vorstellend. Gutgearbeitete und weichgebildete Gestalten aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde. Einige von den Bildwerken, welche vormals den Schmuck der Rückseite dieses Altares ausmachten, findet man im städtischen Museum Kölns.

1349. Siegel Ruprechts, Pfalzgrafen vom Rhein und Herzogs von Baiern. Leichte

Haltung des Ritters, frei flatternde und sorgfältig gearbeitete Rossdecken, fantastisch schöner Helmschmuck.

1350. Standbilder der Königin Elisabeth und der Könige Karl Robert und Ludwig von Ungarn über dem nördlichen Portale der Elisabethkirche zu Kaschau. Schöne Steinmetzarbeit.

1350. Denkmal des Grafen Dittmar und seines Sohnes in der Kloster-Schlosskirche zu München-Nienburg an der Saale. — Nach 1350 der sandsteinene Altar in St. Peter zu München, mit dem Kreuzestod Kristi und dem Weltgericht.

Nach 1350. Bronzene Grabplatte in der Domkirche zu Lübeck, in starker Umrisszeichnung die Kolossalgestalten zweier lübischer Bischöfe enthaltend. Die Umschrift besagt, dass der eine von ihnen im J. 1317, der andere 1350 gestorben sei. Das Werk fällt also ohne Zweifel in die Zeit gleich nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, was auch der entschieden germanische Styl der Darstellung, in der karakteristischen Fassungsweise gerade dieser Epoche, bestätigt. Beide Gestalten befinden sich in architektonischen Nischen, die ebenso durch gravirte Zeichnung angedeutet werden; der Fuss der Nischen, ihre Strebepfeiler, die Tabernakel-Architekturen, welche sie bekrönen, sind sehr reichlich mit kleineren figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Unterwärts nämlich sieht man friesartige Bänder, in denen Scenen aus dem Leben zweier Heiligen dargestellt sind; dazwischen Gestalten der irdischen Freude, Jünglinge und Jungfrauen. In den Pfeilern bauen sich die Gestalten der Apostel, Profeten und Patriarchen empor, eine jede wiederum in zierlich gesonderter architektonischer Umfassung. Die krönenden Tabernakel-Architekturen zerfallen in je zwei Hauptabtheilungen; in der unteren sieht man Engel, welche die Seele des Geschiedenen emportragen, in der oberen den Erlöser und ebenfalls Engel zu seinen Seiten. Die Gründe hinter den Figuren der Bischöfe und hinter den Nischen sind mit einem reichen, teppichartig gemusterten Ornamente erfüllt. Bei solchem Reichthum an Darstellungen ist diese Grabplatte gewiss eine der merkwürdigsten in ihrer Art, für die Technik sowol, wie für die Stylistik und Ornamentik der Zeit ein höchst interessanter Beleg. Auch die ganze architektonische Dekoration, welche dabei angewandt ist, verdient sorgfältige Beachtung; wir finden in den Einzelheiten die zierlichsten Elemente des gothischen Styles; ihre Anwendung aber trägt ganz das Gepräge des Backsteinbaues im nordöstlichen Deutschland, dessen Material an den entsprechenden Stellen, durch Andeutung der Steinfugen, auch ausdrücklich bezeichnet ist. Dies darf man als karakteristische Bezeichnung des Lokales betrachten, in welchem die Arbeit beschafft wurde und welches ohne Zweifel die reiche und betriebsame Hansastadt Lübeck selbst war. (Im ersten, 1843 erschienenen Hefte der *Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. u. herausgeg. vom Maler Milde,* sind besagter Grabplatte vier Tafeln gewidmet; auf der einen ist sie im Ganzen wiedergegeben, während die übrigen drei Tafeln nur einzelne Theile der die Platte schmückenden kleinern Gravirungen bringen. Diese Theile sind dem Originale nicht nachgezeichnet, sondern mit Formen gedruckt, welche der Herausgeber unmittelbar von letzterm genommen hatte. Dies sinnreiche Verfahren führt uns gewissermaasen das Urwerk selbst vor, und wir werden dadurch befähigt, über dasselbe und seine Eigenthümlichkeiten ganz wie aus eigener Anschauung zu urtheilen.)

1352. Steinernes Denkmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe am fünften Pfeiler im Hauptschiffe des Bamberger Domes.

1354. Denkmal des Ulrich von Kapellen in der Klosterkirche zu Baumgartenberg in Oesterreich ob der Enns.

1355—61. Die Standbilder an der Vorhalle der Frauenkapelle zu Nürnberg, sowie die am schönen Brunnen daselbst, Hauptwerke Sebald Schonhofers, des grössten deutschen Bildners im 14. Jahrh. Das Bogenfeld der Thür, welche in die Frauenkirche einführt, enthält in Flachbildern die Heilandsgeburt, die anbetenden Könige und darüber die Darstellung im Tempel. An den Seiten dieses Bogens sowie an den übrigen Wänden eine Menge von Erzvätern, männlichen und weiblichen Heiligen, und an den Gewölbrippen vier Profeten und zwölf musikmachende Engel, in der Höhe endlich das Flachbild der Marienkrönung. (Abb. der Vorhalle in „*Nürnbergs Gedenkbuch von J. G. Wolff*“, Tafel 18.) Die gleichzeitig entstandnen herrlichen Brunnenbildwerke, welche bemalt und vergoldet waren, gelten mit Recht mit den Skulpturen jener Vorhalle gemeinschaftlich für die schönsten Muster germanischen Bildnerstyles in Nürnberg, und beide Arbeiten sind wol gradezu als die künstlerisch bedeutsamsten Leistungen der deutschen Bildkunst jener Zeit zu betrachten. Man findet hier eine bescheidene Mässigung in Bezug auf das vorherrschende Bauliche, und doch innerhalb dieser Grenze eine reiche Fülle ächt dichterischer Gestaltung bei wahrhaft künstlerischer Anordnung und Ausführung. In der

ganzen Arbeit zeigt sich ein edler feingebildeter Geschmack, ein durchgreifender grossartiger Sinn für schöne Linien und Formbildung überhaupt und für lebendigen mannichfaltigen Ausdruck im würdigsten Style. Bei weiterem Betracht des Einzelnen erscheint karakteristisch die Schlankheit der Gestalten, während die romanischen und später wieder die modernen Figuren mehr gedrungen erscheinen. Sehr merkwürdig ist ferner, dass in Meister Schonhofers Werken die Bildung des Nackten und der grössern Körperformen der des Antlitzes weit überlegen ist, während solches sonst im Allgemeinen bei den germanischen Bildwerken grade umgekehrt der Fall ist. Und doch ist auch die Gesichtbildung hier so eigenthümlich mild und grossartig edel, dass sie der stylgemässen Behandlung des Ganzen durchaus entspricht; nur die Augen würde man grösser und offener, völliger und runder gezeichnet wünschen. Das Haar, im Einzelnen gestreift, hat im Ganzen grosse ruhige Massen, ebenso die Gewandung, die in grossen weichen Hauptzügen den betreffenden Körpertheilen sehr harmonisch sich anschliesst. — Der schöne Brunnen (bestehend aus drei Achteckstufen, worüber die schöne blütenreiche Spitze emporsprosst) hat auf der untersten und reichsten Stufe sechzehn paarweis unter zierlichen Schirmdächern an den acht Pfeilern aufgerichtete Standbilder von vier Fuss Höhe, darstellend die sieben Kurfürsten von Mainz, Trier, Köln, Böhmen, Pfalz, Brandenburg und Sachsen, die drei kristlichen Helden Gottfried v. Bouillon, Klodwig und Karl den Grossen, die drei jüdischen Helden Judas Makkabäus, Josua und David, und die drei Heidenhelden Julius Cäsar, Alexander und Hektor. Jedes Gestaltenpaar ist in sich durch ein Säulchen geschieden, das einen Menschenkopf trägt (darunter auch jetzt die Bildnisse der Wiederhersteller dieses Prachtbrunnens, Reindel und Burgschmiet, angebracht sind); über den Bögen aber, welche die acht Pfeiler überwölben, ragen Thiergebilde heraus, die als Wasserrinnen zum Abfluss des Regens dienen. Auf der zweiten Stufe des Brunnens stehen unter den Spitzbogenwölbungen an den Pfeilern die Gestalten von Moses und den sieben Profeten. Ausserdem dienen eine Menge von Thier- und Menschenköpfen, den Reichthum der mannichfaltigsten Zierwerke zu erhöhen.

(Gerlach v. Nassau, Kurfürst v. Mainz. Schonhofersche Statue am schönen Brunnen zu Nürnberg.)

1356. Grabmal des Reichsschultheissen Konrad Gross in der Spitalkirche zu Nürnberg. Zu ebener Erde der eigentliche Grabstein mit dem halberhoben liegenden lebensgrossen Bildnisse des Genannten in seiner Amtstracht, darüber eine Schutztafel, welche auf der einen Seite von vier weiblichen, auf der andern von vier männlichen Sitzfiguren unterstützt wird.

1357. Der heil. Winfried an einem Pfeiler im Dome zu Mainz, ein Steingebild mittleren Ranges. Der deutsche Apostel hält in der Rechten den bischöflichen Hirtenstab, in der Linken die Bibel.

1357. Gravirte Grabplatte des Bürgermeisters Albert Hovener in der Niklaskirche zu Stralsund.

1358. Die klugen und thörigen Jungfrauen am Portale des Erfurter Domes.

1358. Reitersiegel Bernhards von der Lippe. In auffallend kleinem Verhältnisse, aber leicht und lebendig sitzt der Ritter auf seinem Ross, dessen Decken zierlich im Winde flattern. Die Ausführung sauber, wenn auch etwas scharf geritzt.

1360. Das merkwürdige steinerne nalb erhoben gearbeitete Denkmal des Grafen Heinrich von Truhendingen an der rechten Seitenmauer neben dem Hochaltare der Kirche zu Schesslitz in Oberfranken. Es stellt den Grafen in Rittertracht dar, Haupt und Oberleib sind mit einem sogenannten Drahthemde bedeckt.

Er steht auf einem Löwen und neben ihm seine Gemahlin mit einem Hündchen auf dem Arme.

1360. Grabstein Heinrichs von Sauwensheim im Kreuzgange am Dome zu Würzburg. (S. das Hefnersche Trachtenwerk II. 46.)

1360—70. Die Bildwerke der beiden westlichen Portale der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

1361—77. Die Bildwerke an der südlichen und nördlichen Thür des Sebaldchors zu Nürnberg. Diese Gebilde können freilich keinen Vergleich mit den frühern schonhoferschen Werken der Frauenkirche und des schönen Brunnens aushalten.

1362. Grabstein des Münchner Patriziers Heinrich Barth, dessen Wappen mit dem stark bebarteten alten Kopfe in guter Ausführung enthaltend, in der Peterspfarrei zu München.

1363. Das Melker Kreuz: die aus goldenem Kreuze mit silbernem Fusse bestehende Fassung der im 11. Jahrh. in die Abtei Melk geschenkten Partikel vom Kreuze Kristi. (Abgeb. in Gottfried Deppisch Gesch. des heil. Kolomann. Wien 1743.)

1364. Grabmal des Spitalpflegers Herdegen Valzner in der Spitalkirche zu Nürnberg. Liegendes Bildniss, darüber eine nur von vier einfachen Pfeilern unterstützte Schutztafel.

1366. Steinernes Denkmal des Bischofs Friedrich von Truhendingen im rechten Seitenschiffe des Bamberger Domes.

1368. Grabdenkmal des Grafen Günther XXV. von Schwarzburg in der Frauenkirche zu Arnstadt, gleich wichtig für die Kunst- wie für die Kostümgeschichte. (Abgeb. in Puttrichs Denkmälerwerke.)

1368. Die Bildwerke an dem im Chorumgange des Kölner Domes befindlichen Sarkofage des Erzbischofs Engelbert III. Die Heiligenfigürchen dieser Gebilde zeigen den germanischen Styl in schönster Entfaltung; die Köpfe haben zum Theil dieselbe Formenbildung, die von der Altkölner Malerschule her bekannt ist.

1368. Siegel der Aebtissin Lisa von Herford, geb. Edlen von Berge. Unter einem Tabernakel von sehr geschmackvoller gothischer Bildung steht die Gestalt der Aebtissin in einer nur sehr wenig geschweiften Stellung; ihr Mantel, den sie mit der Rechten zusammenfasst, fällt in ungemein schönen und edlen Linien herab. Die Arbeit ist höchst sauber und zierlich.

1370—71. Herrliche Grabsteine einer Freifrau und eines Bischofs in der Barfüsserkirche zu Erfurt. — Edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Dom zu Basel.

1371. Grabstein des Joh. v. Holtzhusen und seiner Frau im Frankfurter Dome.

1372. Grabdenkmal des Erzbischofs Wilh. von Gennep im Kölner Dome.

1373. Ritterstatue des heil. Georg auf dem Schlosshofe vor dem Dome zu Prag, Gusswerk von Martin und Georg v. Klussenbach, woran sich ein glückliches Streben nach Naturwahrheit mit typischer Strenge verbunden zeigt.

1374. Grabstein des Huglin von Schöneck in der Leonhardskirche zu Basel.

1375. Bronzenes Grabmal des Bischofs Friedrich II. von Bülow im Dome zu Schwerin.

1375—1400. Die Bildwerke an der Marienkirche zu Esslingen. (S. darüber den Stadtartikel.)

1377. Symbolische Darstellung der Münsterweihung rechts in der mittägigen untern Eingangshalle des Ulmer Münsters. Das Bildwerk ist aus einem Sandstein von 4 Fuss Länge und 2½ F. Höhe gearbeitet, die Arbeit ist ¾ rund erhoben und die Figuren sind ⅓ lebensgross. Das Ganze hat folgende Anordnung: dem Beschauer links sitzt auf einem mit Spitzbogen verzierten Stuhle die heil. Jungfrau mit dem Kristkinde auf dem Schoose, welches mit der Linken, während die Rechte Zusicherung verheisst, freudig nach dem von einem knieenden Manne dargebotenen Münstermodell langt. Hinter dem Knieenden steht noch ein Mann und dabei befindet sich der Kraftsche Wappenschild in grossem Verhältniss; immitten des Ganzen etwa, hinter dem Kopfe des Knieenden ist an der Wand oder auf dem Hintergrunde ein flacherhobener Wappenschild, worin ein adlerähnlicher Vogel mit geöffneten Flügeln dargestellt ist. An diesen Stein schliesst sich rechts in gleicher Höhe und 1½ Fuss breit ein zweiter Stein mit der Inschrift: *Anno domini mccclxxu am zinstag der der lest tag was des manatz Jvnii nach der svnnen vfgang dri stvnd von haissen des rates hie ze Vlm lait lvdwig kraft kraftz am kornmarkt seligen svn den ersten fvndamentstain an diser pfarrkirchen.* Die Schrift ist vertieft und sie sowol als das Bildwerk tragen den Karakter des 14. Jahrhunderts. In der Anordnung herrscht Ruhe und Ernst, der Marienkopf ist schön gedacht und ebenso auch ausgeführt, die Köpfe der beiden Männer sind ohne Zweifel Bildnisse, gleichfalls fleissig und mit Geist behandelt; der Obertheil des Kristkindkörpers, der bis auf wenige Stellen fast völlig

rund war, fehlt leider. Die Gewänder sind in grossen, langen und weich gebogenen Falten; das dargereichte Modell hat drei Thürme, einen überm Portale und die andern am Ende der Seitenschiffe, wo der Chor beginnt. Der Knieende ist sonder Zweifel der inschriftlich genannte Ludwig Kraft; er ist ohne Mantel und Kopfbedeckung, in anliegender Kleidung mit reichem Metallgurt um den Leib. Wer der hinter ihm stehende, ebenfalls barhaupte, aber in einen Mantel gehüllte Mann ist, der seine linke Hand auf Krafts Schultern legt, bleibt zweifelhaft. Er wird, weil er barfuss dasteht, für den heil. Josef angesehn; wahrscheinlich ist es der Ulmer Kirchenpfleger Heinrich Freisinger, für den viel eher das Bedenklichkeit und Sorge ausdrückende Gesicht spricht. — Die um Mitte des 17. Jahrh. von Mehren geschriebene und mit sehr vielen Handzeichnungen illustrirte „*Jesu Christi Religions Chronick*“ in der Schermarschen Bibliothek zu Ulm enthält eine 5½ Zoll lange und 2½ Zoll hohe, fleissig behandelte und gut erhaltene Abbildung besagten Münsterbildwerks, welche für uns um so mehr Interesse hat, als sie in lebhaften Farben gegeben ist. Die mit vergoldeter Krone geschmückte Maria hat einen weissen Schleier umgeworfen und ihr violettes Unterkleid ist grösstentheils von einem ganz goldenen Uebergewande verdeckt. Das Kristkind ist ganz nackt. Die Jacke des knieenden Mannes, welche in ihrer Verlängerung bis auf die Mitte der Schenkel hart anliegt, ist roth, die gleichfalls anliegenden Hosen sind weiss, die Stiefel schwarz. Die Gurtkette vergoldet. Der stehende Mann hat rothes Unterkleid, das von einem grünen mit goldnen Sternen besetzten und violett gefütterten Ueberkleide fast ganz bedeckt ist. Der runde flach erhobene Wappenschild mit dem Vogel ist ganz vergoldet und das Kraftsche Wappen in seinen eigenthümlichen Farben roth und golden. Der Grund des Bildwerks ist blau, die nackten Theile, das Modell und der Stuhl in den Lokalfarben. Die schwarz ausgefüllte Schrift auf Goldgrund. So muss sich das Ganze schön und reich dem Beschauer gezeigt haben, denn so ist früher (wenigstens zur Zeit des Abzeichners, also vor etwa 200 Jahren) das Original gleichfalls bemalt gewesen. Genaue Untersuchungen bestätigen auch diese Farbenangabe, denn es sind noch Spuren namentlich in den tiefern Falten der Gewänder zu finden, und somit haben wir hier einen erheblichen Beleg mittelalterlicher Bemalung der Steingebilde. (S. den Vortrag E. Mauchs in den Verhandlungen des Ulmer Vereins für Kunst und Alterthum, im ersten Bericht vom J. 1843.)

1378. In dieses Jahr setzen Einige die schon unter 1373 erwähnte Prager Brunnenbildsäule des Ritters Georg, des Drachenbekämpfers, welche Martin und Georg von Klussenbach geformt und in Erz aus Einem Stücke gegossen haben. Sie ist sieben Fuss vier Zoll hoch. Im 16. Jahrh. ist sie theilweis restaurirt worden.

Um 1380 die Bildwerke am Rottweiler Kapellenthurme. Auf den Staffeln des Portalgiebels und in den Nebenfeldern sieht man hochgearbeitet die zwölf Apostel mit grossen Köpfen, in stark ausgebogener Stellung, mit fliessender Gewandung, deren Faltung aber nicht eben gediegen ist. Immitten steht Kristus, mit der Linken segnend, mit der Rechten das Gewand aufziehend, durch welches die Seitenwunde sichtbar ist. Im Portalsturze ist das jüngste Gericht in gewöhnlicher Weise vorgestellt, mit reicher und weicher Gewandung, scharfem und feinem Ausdruck der Köpfe. Unter den zur Hölle in den Wildschweinsrachen Gezerrten befindet sich ein Bischof der beten will, dem aber der Teufel den Mund zuhält, während er rückwärts zu dem ihm wehrenden Engel der Seligen schaut. Am südlichen Wendelthürmchen reicht in einer Spitzbogenfüllung ein gepanzerter Ritter knieend seiner genüberknieenden mit einem Rosenkränzchen bekrönten Braut den Ring. (Dies kleine durch Innigkeit und Zartheit eine Meisterkraft bewährende Gebilde ist bekanntlich in Heideloffs Ornamentik mitgetheilt, aber nicht ganz getreu; der Stich daselbst besticht durch restaurirende Aenderung im Faltenwurfe und überhaupt durch die Kunst der Zeichnung, denn was das kleine Steingebilde mit dem Kupferstiche gemein hat, ist mehr die Innigkeit des Ausdrucks und Lieblichkeit des Motivs als die völlig technische Durchbildung. Danach ist denn der hier folgende Holzschnitt, dem jener Kupferstich vorgelegen, zu bemessen.) Auch am nördlichen Thürmchen erschaut man zwei kleine Figuren; diese halten zusammen ein Buch, wol das Evangelium, und beweisen nicht minder, wie Schönes der schwäbische Meisel im Kleinen zu leisten vermochte. Am Portale der Nordseite ist Gottvater und darunter der englische Gruss gebildet; Sonne, Mond und das ganze Heer der Sterne sind Zeugen der frohen Botschaft. Ganz unten die Kindverehrung durch die Magier. Scharfer Ausdruck, leichtes fliessendes Gewand, unter dem aber fast kein Körper zu spüren. Auf der Südseite sieht man die Heilandsgeburt. Die Wandpfeiler des Spitzgiebels, der sich über der Fensterrose erhebt, stehen auf Konsolen, deren eine den Romulus und Remus mit der Wölfin vorstellt. Zu Seiten des untern Giebels stehen in germanisch dekorirten

Feldern unter Baldachinen und auf Tragsteinen alt- und neutestamentliche Heilige von grosser Auffassung; die Köpfe voll Ernst und Anmuth, die Gewandmotive zum Theil fast klassisch. So ist auch an der Südecke des südlichen Wendelthürmchens eine majestätische Maria mit Kind.

Um und nach 1380. Die Bildwerke des südöstlichen und des nordöstlichen Portales der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

Nach 1380 das eherne Taufbecken der Nikolaikirche zu Elbing.

1383. Denkstein des Ruborius von Pollheim in der Frauenkirche zu Freistadt in Oesterreich ob der Enns. — Grabstein des Bernhard von Masmünster im Dome zu Basel. (Abgeb. in Hefners Trachtenwerke II. 22.)

1388. Grabmal des Trierschen Erzbischofs Kuno von Falkenstein in der Kastorkirche zu Koblenz. (Abgeb. in Mollers Denkmälerwerke.) Von den Heiligenfigürchen an diesem Grabmale gilt dasselbe, was von denen am Denkmale Engelberts III. in Köln vom J. 1368 gesagt ist. Auch die überlebensgrosse Gestalt des Erzbischofs zeigt eine ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes.

1390. Denkmal des Erzbischofs Adolf I. von Nassau im Dome zu Mainz. Der geistliche Würdenträger zeigt einen fürchterlichen Dickkopf; die Engel am Monument lächeln, als wären sie Aegineten.

1393. Grabstein des Bischofs Theodorich von Schulenburg im Dome zu Brandenburg. Unter den dort aufgestellten Leichensteinen der älteste im Hochrelief.

1397. Das kunstreiche rothmarmorne Grabmal des bairischen Herzogs Albert II. in der Karmeliterkirche zu Straubing. — Grabstein Albert Schinkels in den Ruinen der Klosterkirche zu Eldena. (S. die Pommersche Kunstgesch. von Kugler, S. 180 f.)

1398. Die Schaumbergischen Hochgräber in der Kirche zu Wilhering. (S. das Linzer Musealblatt 1841. Nr. 32.)

1399. In Messing eingegrabenes Epitaf des Bischofs Lambert von Brunn an der Seitenmauer im Peterschore des Domes zu Bamberg.

Uebrigens sind als Werke des 14. Jahrh. anzumerken: im Westportale der Stiftskirche zu Wetzlar eine heil. Jungfrau von edler Fülle und grossem Liebreize; am Lettner ders. K. zwei sfinxähnliche Gestalten von hoher Lebendigkeit und Vollendung. — Vierzehn gute Heiligenstatuen am Chore der schönen Kirche zu Spitz in Niederösterreich. — Schöner rothmarmorner Leichenstein in der Pfarrkirche zu Gaming in Niederösterreich, mit den Gestalten des Herzogs Albrecht und seiner Gemahlin, der Gräfin Johanna von Pfyrt. (Genannter Herzog stiftete mit Herzog Leopold 1330 die Gaminger Karthause.) — Die Fürstenbilder unter Schirmdächern an den Pfeilern der Hauptseite des Braunschweiger Rathhauses, darstellend Heinrich den Finkler und die drei Ottonen mit ihren Gemahlinnen, Kaiser Lothar den Sachsen, Kaiser Otto den Vierten, Heinrich den Löwen, Wilhelm und Otto das Kind. — Statue des Grafen Esiko im Dome zu Merseburg. — Der weissmarmorne Taufstein der Kirche zu Villach (im gleichnamigen Kreise Illyriens). Er ist achteckig und enthält in den acht Feldern die Brustbilder der Apostel mit deren Attributen. — Das schöne Basrelief am Kruzifixe in den Anlagen der Altenburg bei Bamberg. — Eine sehr vorzügliche bronzene Grabplatte mit gravirten Umrissen, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin vorstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. — Aus dem Ende des 14. Jahrh. die scharf und streng in Stein ausgehauenen und bemalten Evangelistensymbole in den vier Gewölbschlusssteinen der tiefen Kapelle der Klosterkirche zu Kirchheim im würtemberg. Ries. Der Markuslöwe ist geflügelt, der Johannesadler in der selten gesehenen Haltung mit geschlossenen Flügeln.

Schnitzwerke des 14. Jahrh.: die 12 Apostel am Altare der Johanneskapelle des Domes zu Köln, die Krönung Mariens auf den Altarschreinen der Barfüsserk. und der Thomask. zu Erfurt, das Marienbild im Franziskanerkloster zu Eger, das kolossale, meisterlich durchgebildete Kruzifix in der Theinkirche zu Prag und das höchst ausgezeichnete Altarwerk in der Kirche des pommerschen Ortes Tribsees (nah an der mecklenburgischen Grenze) mit einer Reihe von Reliefen, welche sich auf die Abendmahlslehre beziehen und den germanischen Bildstyl in der edelsten und anmuthigsten Ausbildung seiner Formen zu Tage legen. — Diesen bemalten Holzbildwerken reihen sich einige bemalte Gebilde aus gebranntem Thon oder Stuck an, z. B. die Terracottafiguren des Schreins in der Kirche zu Karden, das sehr fein stylisirte thönerne Bildwerk der Kreuztragung an einem Altarschreine beim Archivar Habel zu Schierstein (abgeb. in Franz Hubert Müllers Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtkunde), die 25 Fuss hohe Stuckreliefffigur der Maria am Chore der Liebfrauenkirche zu Marienburg, die Kreuzigung in der Marienkirche zu Anklam etc.

Um 1400: Standbilder des Heilands und der Maria nah am Eingange der Ursulakirche zu Köln. — Der geschnitzte Markgrafenstuhl in der Marienk. zu Salzwedel und das Chorgestühl im Dome zu Havelberg.

1400. Die durch zarteste, höchst erfreuliche Stylbehandlung ausgezeichneten Statuen am Kreuzgangportale im Dome zu Mainz.

1401. Marmornes Grabmal des Bischofs Johann Wopelitz im Dome zu Havelberg.

1404. Sandsteinene Denksäule mit zierlichen Steinmetzarbeiten in der mährischen Stadt Znaim.

1405. Grabmal des Erzbischofs Albert IV. im Dome zu Magdeburg.

1408. Springbrunnen zu Braunschweig.

1409. Taufbecken im Dome St. Martin zu Pressburg.

1411. Hochreliefffigur des heil. Mauritius von Konrad v. Eimbeck in der Moritzkirche zu Halle in Sachsen. (Dies durch glücklichen Naturalismus sich auszeichnende Bildwerk wird vulgo der „Schellenmoritz“ genannt.) — Grabmal des Markgrafen Georg von Sachsen in der K. zu Pforte bei Naumburg. (Abgeb. in Puttrichs Werke.)

1411—33. Grosses Majestätssiegel des Kaisers Siegmund. Dasselbe zeigt den Kaiser sitzend unter der Bogenöffnung einer reichgothischen Architektur. Alles Detail und Schmuckwerk an dieser, sowie die teppichartigen Grundverzierungen, sind sehr sauber gearbeitet. In Betracht des Verhältnisses der Figur erscheint der Oberkörper bei eigenthümlich schmalen Schultern (wie z. B. in den gleichzeitigen Werken der Kölner Schule) zwar noch etwas zu lang, dabei aber sind die Linien der

Gewandung schon mit feinem Formenverständniss gebildet. Auf den sechs Wappenschildchen, welche die Gestalt umgeben, ist der deutsche Reichsadler noch von einfacher Form, denn erst von 1433 an wird er ausschliesslich doppelt gebildet. — Ein Sekretsiegel dieses Kaisers zeigt dessen Halbfigur in vollerer Formenbildung und freierer Gewandung, doch gibt sich darin auch schon die Hinneigung zu jener mehr geschnittenen Weise kund, die in der spätern Zeit jenes Jahrh. vorherrschend ward.

1412 bestellte der sächsische Markgraf Wilhelm der Reiche das Chorgestühl für das von ihm gleichzeitig gegründete Georgenstift zu Altenburg. Diese Schnitzstühle sind noch in der vorm. Stiftsk. (jetzigen Schlosskirche) vorhanden und stellen sich als sehr kunstvolle Arbeiten heraus, deren Schmuckwerk zwar lediglich architektonischer Art, aber von mannichfaltigster Schönheit ist. (Vergl. den Art. *Chorgestühl* B. II. S. 434.)

Nach 1414 der sandsteinene Sarkofag des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden in der Marienkapelle des Domes zu Köln. Obenauf die in Erz gegossene Bischofsgestalt mit sehr lebendigem Kopfe. So gediegen sich auch diese Bronzefigur herausstellt, so wird sie doch im künstlerischen Verdienst durch die kleineren Steingebilde am Sarkofage überboten. Diese Gebilde (Heiligenfiguren) zeigen den germanischen Bildstyl in seiner reinsten Vollendung; mit sehr feinem körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder.

Nach 1415 das Grabmal des Kämmerers Johann v. Worms, gen. Dalberg, und seiner Gemahlin Anna v. Bickenbach in der Kirche zu Oppenheim. (Abgeb. in Mollers Werke.)

1416. Der kolossale Heiland in der Moritzkirche zu Halle, von dem sehr tüchtigen Eimbecker Meister Konrad, dessen Skulpturen sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen.

Um 1417 war der geschickte Steinmetz Peter Kitel zu Wien thätig.

1418. Die schönen Grabdenkmale des Klosterstifters Friedrich I. von Bogen und seines Bruders Aswin von Zidlarn in der Klosterkirche zu Ober-Alteich bei Straubing.

1419. Denkmal des Erzbischofs Johann II. von Nassau im Dome zu Mainz. Statue mit schönem architektonischen Rahmen, der mit kleinen, theilweis verstümmelten, unter Baldachinen stehenden Figuren (Heiligen und Päpsten) geschmückt ist. Die Hauptgestalt von günstiger Gesammtwirkung.

1421 goss Ludwig Gropengheter aus Braunschweig den Taufständer der Katharinenk. zu Salzwedel.

1423. Schön in Stein gearbeitetes Denkmal des baulustigen Bischofs Albert von Wertheim (welcher den Kreuzgang am Bamberger Dome im Spitzbogenstyl aufführen und darüber die kleine Andreaskapelle errichten liess) im rechten Seitenschiffe des Domes zu Bamberg.

1428. Tumba Friedrichs des Streitbaren im Meissner Dome, Messingwerk.

1429. Gegossner Taufständer in der Petrikirche zu Nordhausen.

1429—1454 wirkte Hans Buchsbaum als Obersteinmetz beim Dombaue zu Wien.

Nach 1429 das Grabmal Johanns von Allenblumen im Domchore zu Erfurt.

1430. Kanzel der Wiener Steffanskirche, mit Bildwerken von Andreas Grabner und Peter v. Nürnberg. (Abbildung auf S. 457.) Grossartig schön sind daran die Brustbilder der vier Kirchenlehrer. Am Kanzelfusse ist das Bildniss des Dombaumeisters Buchsbaum angebracht.

1430. Zwei steinerne Denkmale in der Unterkirche des Cisterzienserinnenklosters zu Kirchheim im Ries. Rechts vom Hochaltare steht an der Wand ein Herr von Stiegen auf einem Löwen in der Rüstung, welche wie das derbe ausdrucksvolle Gesicht bemalt war. Links steht der Stifter des Klosters mit seiner Gemahlin, welche beide das Modell der Kirche in Händen haben. Die Frau steht auf zwei Hunden, hat vergoldetes Haar und enganliegendes versilbertes Kleid; ihr Haupt ist umschleiert, das schöne Gesicht wie die Augen bemalt. Daneben steht ihr Eheherr auf einem Löwen; sein Helm ist vergoldet, sein Harnisch und sein Kleid sind bemalt, seine Augensterne blau. Das Gesicht ist von edelem Gepräge.

1431. Bedeutendes Denkmal des Markgrafen Bernhard von Baden in der Klosterkirche zu Herrenalb. — Schnitzwerk am Altare des Lukas Moser zu Tiefenbronn, darstellend die heil. Magdalene, wie sie von Engeln emporgetragen wird.

1434. Schönes Denkmal des Ritters Martin v. Saunssberg in der Marienkapelle zu Würzburg. — Gegossener Taufständer in der Marienk. zu Berlin.

1435 goss zu Magdeburg Ludolf von Braunschweig mit seinem Sohne Heinrich die Taufständer für St. Marien und St. Ulrich zu Halle.

Um 1438 blühte zu Wien Meister Erhard, der berühmte Goldschmied.

Zwischen 1438 und 1447 schwankt das Geburtsjahr des berühmten Bildners Veit Stoss. Sein Geburtsort war Krakau. Sein Vater war ein Deutscher, der sich mit seiner Frau in Krakau niederliess zu einer Zeit, wo viele deutsche Handwerker und Kaufleute in Polen Erwerb fanden. Zur Klasse der Erstern soll auch der alte Stoss gehört haben.

1439. Der namentlich in den Köpfen sehr anmuthende englische Gruss in zwei grossen Statuen in St. Kunibert zu Köln.

1440 goss Dietrich Molner von Erfurt den Taufständer der Katharinenk. zu Brandenburg.

1441. Die kleinen scharfen Figuren in und an der Vorhalle des Südportals der Heiligkreuzkirche zu Rottweil. — Die Altarleuchter (Engelstatuetten) im Dome zu Brandenburg. — Gegossner Taufständer in der Wenzelsk. zu Naumburg.

Um 1445 blühte Kaspar Schongauer, der Aelteste der Gebrüder Schongauer, als Goldarbeiter zu Kolmar.

1446. Eine Grablegung vom Steinhauer Hans Decker in der Wolfgangs- oder Martinskapelle der Egidienkirche zu Nürnberg. Gutes Machwerk, wenig Geist. — Die westliche Abtheilung der Chorstühle im Dome zu Merseburg, vom Predigermönche Kaspar Schockholz geschnitzt.

1447 ist das Stiftungsjahr des grossen Flügelaltars mit herrlich geschnitzten Figuren in der Dreifaltigkeitskirche des Stiftes Neukloster zu Wienerisch-Neustadt.

1447. Der lange Kristof mit dem Kristkind auf der Schulter neben der Läutthür der Sebalduskirche zu Nürnberg, Steinwerk von Hans Decker, einem guten Machwerker ohne geistige Begabung.

1448. Silbernes Stadtsigill im Rathsarchive zu Wienerisch-Neustadt.

1449. Taufständer der Marienkirche zu Neu-Ruppin, gegossen von Johann Vamenaus.

Aus der ersten Hälfe des 15. Jahrh. eine silberne Monstranz, welche sich sonst unter den Basler Kirchenschätzen befunden hat und jetzt in der Berliner Kunstkammer bewahrt wird. Sie ist 2 F. 4½ Z. hoch und hat die Form eines reichgegliederten Tabernakels. Der hohe, reich mit gravirten goth. Verzierungen versehene Fuss trägt eine cylinderförmige Kristallkapsel, die von leicht durchbrochener Architektur umgeben und gekrönt wird. Letztre entspricht der zierlichen anmuthvollen Entfaltung der Gothik im 15. Jahrh., aber sie ist in vollkommenster Reinheit durchgebildet, ohne all jene fantastischen Formen, die durch ausgeartete Prunksucht hervorgerufen wurden und sich zumal an Schmuckgeräthen der Zeit häufig vorfinden. Als Sonderschmuck sind dieser kleinen Architektur mehre Standbildchen von Silber beigefügt, die jedoch nichts sonderlich Ausgezeichnetes haben; sie sind von verschiedener Grösse; die Hauptfigur stellt Kaiser Heinrich d. Heil. (den Stifter des Basler Bisthums) dar.

Vier sehr bedeutsame Relieftafeln in der Kirche zu Neuhausen bei München. Dieselben sind auffallend flach in Holz gearbeitet und bemalt, und stellen die Verkündung, die Geburt, die Kindanbetung durch die Magier und den Tod Mariens dar. Das Trachtliche ist nur zum Theil ideal, sonst deutet es unverkennbar auf die erste Hälfte des 15. Jahrh. Die Compositionen zeigen einfach grossartige, dabei anmuthvolle Linien; die Gesichtsbildungen sind fast durchgängig weich und gerundet, mit vollem Kinne; die Gewänder edel behandelt, der Ausdruck der Köpfe würdig und ernst ohne Strenge, so dass man geneigt sein könnte, hier eher schwäbische, ja niederrheinische Arbeiten, als Werke bairischer Künstler zu erblicken, welchen eine grössere Strenge der Zeichnung, überdies aber auch im Kolorit mehr Tiefe und Kraft eigenist. Die Marie gemahnt in Fysiognomie und Gewandung an die Eycksche Auffassungsweise.

Um 1450 blühten Georg Achmüllner und Konrad von Himberg als wackre Steinbildner zu Wien.

1450. Zwei Marienbilder in der Wallfahrtskirche zu Andechs, das eine auf dem Hochaltare, das andre auf dem untern Choraltare.

Bald nach 1450 mag das mässig gearbeitete, vergoldete und bemalte Schnitzwerk im Münster der Insel Reichenau fallen, welches in Halbfiguren das Abendmahl darstellt. Der Heiland ist edel aufgefasst, auch die Motive der Apostel sind wahr und gut gedacht. — Grabmal des Grafen Ludwig des Aeltern von Würtemberg in der Stiftskirche zu Tübingen.

1451. Eherne Denktafel des Rechtsgelehrten Hektor Pömer in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

1451—53. Chorgestühl der Nikolaikirche zu Zerbst. Vergl. darüber Puttrichs Werk I. Lief. 7.

1453. Das steinerne Rolandsbild auf dem Markte zu Brandenburg. Dieser Roland ist 18 Fuss hoch; ihm fehlt aber, wie so manchem Hochgestellten, Verdienst und Werth.

1453. Der Taufstein im Strassburger Münster, ausgeführt nach der Angabe des Jodokus Dotzinger von Worms (Nachfolgers des Kölners Hans Hültz beim Münsterbau). Dies Steinmetzenwerk beweist als architektonisches Skulpturwerk mit seiner durchbrochnen Arbeit und seiner Zierathenüberladung, dass es sich in dieser Zeit der Gothik schon mehr um den Eindruck des Künstlichen und Reichen als des künstlerisch Schönen handelte.

1454. Denkmal Simon Rieders von Scharfenfeld in der Klosterk. zu Baumgartenberg. — Der gutgearbeitete rothmarmorne Grabstein des Bischofs Sylvester in der Pfarrkirche zu Bischofhofen im österr. Salzachkreise.

1455. Taufständer im Dome zu Lübeck, gegossen von Lorenz Groven.

1455. Metallene Grabplatte des Bischofs Johann von Dehr im Dome zu Fürstenwalde.

1455—1483. Taufständer aus dieser Zeit im ebengenannten Dome. (Vergl. F. G. Goltz: diplomatische Chronik von Fürstenwalde.)

1455 kam Albrecht Dürer der Vater aus Cula bei Waradein in Ungarn als Goldschmiedgesell nach Nürnberg. Er war 1427 geboren, arbeitete 1455—1467 zu Nürnberg bei dem berühmten Goldschmiede Hieronymus Haller, vermählte sich dann daselbst mit der Tochter seines Meisters, Barbara Hallerin, zeugte mit dieser 1483 den berühmten Albrecht und starb im J. 1502.

1457. Das schöne bronzene Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, mit vier Apostelfiguren an den Stützpfeilern, eine treffliche Arbeit von Hermann Vischer, dem Vater des grossen Peter Vischer. Am Bronzegestell steht die Inschrift: *do man zalt von Christi gepurt* 1400 *und darnach im* 57. *Jar an Sant Michaelis Tag, do ward diss Werk vollbracht von meister Herrmann Uischer zu Ninbeg*. Die Figuren an diesem Tauftische gleichen denen an dem von Peter Vischer 1497 vollendeten Grabmale des Erzbischofs Ernst zu Magdeburg; man will bemerken, dass sie die Apostelfiguren des Letztern noch in zarterer Ausbildung der Züge überträfen.

1457. Denkstein des Wolfgang von Stahremberg in der Frauenkirche zu Freistadt im Erzherzogthum Oesterreich.

1458. Singpult aus Eichenholz von Jörg Sürlin, im Besitze des Ulmer Vereins für Kunst und Alterthum. Dies ist die frühest datirte Arbeit des berühmten Ulmer Schnitzmeisters. Das Pult hat 4 F. 8½ Z. Höhe; der Stamm des Ständers ist geflechtartig verziert und ruht auf einem in vier durchbrochene Arme ausspringenden Fusse. Auf dem Kapitell des Stammes sitzt der eigentliche Untersatz des Pultes, welcher durch die sinnbildlich dargestellten Evangelisten gebildet wird. Um die schräge Lage des Pultbretes zu erreichen, stehen Johannes mit Adlerkopf und Matthäus mit Engelkopf als völlig runde Ganzfiguren aussen, während Lukas als ruhender Ochse und Markus als liegender Löwe die Innerseite stützen. Dieser Untersatz ist beliebig zu drehen und zu stellen. Das Kunstwerk ist bis auf wenige Stellen gut erhalten und enthält oben am Pultbrete die von der Meisterhand eingeschnittene Urkunde:

^ Jeh Stürlin

Eine perspektivische Darstellung dieses Singpultes ist von Ferd. Thrän im zweiten Berichte der „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben“ 1844 gegeben worden.

1459. Steinernes Grabmal des Bischofs Anton von Rotenhan (der die Gruftkapelle der Bamberger Domherren errichten liess) am vierten Pfeiler rechts im Dome zu Bamberg. Bei dem unter Anführung von Bürgermeister und Rath zu Bamberg 1437—38 erfolgten Bauernsturme auf Kloster Michelsberg war der Herr Bischof an der rechten Wange verletzt worden, daher auf dessen Denkmale an dieser Stelle eine Narbe sichtbar ist.

1460. Denkmal Herzog Albrechts des Frommen von Baiern im Kloster Andechs, laut Westenrieder ein Werk des Steinmetzen Hans Halder, der zu München lebte. — Grabmal des Abtes Georg Darabus neben der Sakristei der Stifts-

kirche zu St. Gotthard im Eisenburger Komitate. Immitten des Steines das Ebenbild des Abtes mit den Zeichen seiner Würde; dabei das Wappen der Familie Nadasd, aus der er entsprossen.

1460. Grosses monstranzförmiges Gefäss von Silber, Geschenk des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) an die Stadt Basel, sonst im Basler Münsterschatze, jetzt in der Berliner Kunstkammer. Die ganze Arbeit ist 1 F. 11 Z. hoch, der Haupttheil in Gestalt einer flachen runden Kapsel. Auf der Vorderseite der letztern das Lamm der Offenbarung mit Kreuz und Siegesfahne in getriebener Arbeit, Silber auf vergoldetem Grunde; die Behandlung ohne künstlerisches Gefühl. Umher verschiedne grosse gefasste Steine. Die Rückseite mit gravirter Darstellung des Papstes Pius II. in ganzer Figur; er kniet und betet, und hat vor sich die Tiara, die Schlüssel und das Wappen; seine Gewandung ist vergoldet, das Uebrige Silber. Der Styl der Zeichnung, besonders der Gewandung, ist in der holzschnittartig scharfen Weise der Nürnberger Kunst verwandt; die Behandlung derb, handwerkstüchtig; die Umrisse der Gravirung sind stark gezogen, die Schraffirungen in den Schatten aber nicht ohne Leichtigkeit. Das ganze Gefäss, der Fuss, der Kranz, welcher die Kapsel umgibt, und die Spitze reich mit gothischem Ranken- und Blattwerk besetzt. Letzteres, aus Silberblech geschnitten und zum Theil vergoldet, ist sehr kraus gestaltet und ganz dem an den deutschen Bauten jener Zeit bemerklichen Blattwerkstyle entsprechend.

Nach 1460 das metallne, goldbronzirte, 3 Schuh hohe Standbild des heil. Georg am Hochaltare der Georgenkirche zu Wienerisch-Neustadt. Der heil. Ritter erscheint hier zu Fusse, mit der Rechten das Schwert, mit der Linken die Lanze gegen den sich krümmenden Drachen zückend.

Um 1461 blühte Johann Knauer, Kunstgiesser von Neuhaus in Böhmen.

1462. Der grosse silberne und vergoldete Prachtpokal im Rathsarchive zu Wienerisch-Neustadt, mit vielen Figürchen etc. am Becher und mit einem knieenden Ritter auf dem Deckel. Der Schild des Geharnischten zeigt die Wappen Kaiser Friedrichs III. und des Königs Matthias Corvinus.

1464. Denkmal Erharts von Zelking in der Klosterk. zu Baumgartenberg.

1464—1489 arbeitete zu Pilsen und Prag der berühmte Kunstgiesser Egidius.

1465. Taufstein des Basler Münsters, mit den Figuren des Nazareners im Wasser, des Täufers mit der Kanne und eines das Tuch zum Abtrocknen reichenden Engels, wozu sich die Gestalten der Apostel Petrus, Paulus und Johannes und die der Heiligen Martin und Vincenz gesellen.

1466. Der grosse Altarschrein des Hauptaltars in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber, das ausgezeichnetste Werk des Bildschnitzers und Malers Fritz Herlin von Nördlingen. Bei aufgeschlagenen Flügelthüren zeigt der mittlere Raum ein reich vergoldetes Schnitzwerk ganz im Style der Eyckschen Schule gehalten, ergreifend im Ausdruck der Köpfe, grossartig und einfach in der Gewandung. Der Gekreuzigte mit schmerzhaft gesenktem Haupte wird von vier Engelein klagend umgeben. Unten stehen, etwas überlebensgross, Maria und Johannes und weiter in vergoldeten Tabernakeln vier andere Heilige. Die Gewänder sind aussen alle vergoldet, in ihren Innseiten aber bemalt. Oben steht in einem Tabernakel der Auferstandene, auf seine Wundmale zeigend. Die Innseiten der Flügel enthalten je vier Gemälde auf Goldgrund, welche ebenfalls den Eyckschen Einfluss darlegen. Der ganze Schrein von prächtiger Wirkung, schön im Style und lebhaft in der Färbung. Vergl. Passavant im Kunstblatte 1846, Nr. 44.)

1467. Der bildschmuckreiche Taufstein und das treffliche Hochgebilde des Erzengels Michael über einem Altare in der Severikirche zu Erfurt.

1467 ward der berühmte Steinbildner Niklas Lerch (auch Niklas von Leyden genannt) aus Strassburg nach Wien berufen, wo er fortan verblieb und nach 1513 verstarb. Drei Werke dieses Meisters befinden sich in der Dreifaltigkeitskirche zu Wienerisch-Neustadt: das Grabmal der Kaiserin Eleonora, der Gemahlin Friedrichs III. (bestehend in einem schief aufliegenden Marmelsteine, worauf die Kaiserin im Ornate halberhoben mit den Wappen von Oesterreich, Portugal, Deutschland und Habsburg dargestellt ist), der schöne Grabstein der drei kleinen Kinder Eleonorens und der Grabstein der Portugiesin Beatrice Lopi (Kammerfrau dieser Kaiserin), die man in ganzer Figur interessant kostümirt findet. Lerchs Hauptwerk jedoch sieht man im Steffansdome zu Wien, nämlich das Marmordenkmal Kaiser Friedrichs III., worüber unter dem J. 1493 Bericht folgt.

Um 1468 blühte der Wiener Hans Retsch als geschickter Steinmetz.

1468. Der früheste Chorstuhl von Sürlin im Münsterchore zu Ulm. Er befindet

sich an der Rückseite des Altars, ist nur dreisitzig, also kleiner als die übrigen Münsterstühle, aber noch vorzüglicher gearbeitet als diese. Seine besondere Schönheit lässt an eine Probearbeit denken, derzufolge Meister Sürlin die grösseren Chorstühle zu schnitzen beauftragt ward. An diesem Dreisitzstuhle erscheint oben im Schirme der Heiland als Richter mit dem Schwerte; in den Giebelfeldern sieht man die Brustbilder dreier Heiligen und an den Pultecken zwei Sibyllen. (Gut abgebildet in „Ulms Kunstleben von Grüneisen und Mauch", S. 72.)

1469—74. Das weltberühmte Ulmer Münstergestühl, Hauptschnitzwerk des Meisters Jörg Sürlin. (S. den Art. *Chorgestühl*, wo Beschreibung des Ganzen und Abb. eines Theiles gegeben ist.)

Um 1470. Der vergoldete Prachtaltar in der Klosterkirche zu Blaubeuren. Die Schnitzwerke dieses herrlichen Altarschreins gehören zu dem Schönsten, was Deutschland von solchen Kunstwerken besitzt. In der Mitte befindet sich das überlebensgrosse Standbild der Maria auf der Mondsichel, mit dem Kind auf dem Arme; zur Linken stehen, ebenfalls in Rundwerk, der Täufer und der heil. Benedikt, zur Rechten der Evang. Johannes und die heil. Scholastika. Diese Gestalten stellen sich ausgezeichnet heraus sowol durch die naturgemässe Fülle und gute Zeichnung der Formen, als durch die edlen Karaktere der Köpfe und die Einfachheit in den meisten Motiven der Gewandung. Vornehmlich erscheint die Muttergottes grossartig, am Täufer aber ist nächst dem Ausdrucke bewundernswerth die treffliche Behandlung der nackten Theile. Die Innerseiten der innern Flügel enthalten in nur mässig erhobener, aber stylkräftiger Arbeit die Heilandsgeburt und die Kindanbetung. Auf einer Erhöhung derselben nach deren Mitte zu, welche zur Bedeckung des über die andern Figuren vorragenden Theils der Marienstatue bestimmt ist, befinden sich noch zwei Heilige. Ueber dem Schrein erhebt sich ein ausserordentlich reiches, mit Heiligenfiguren untermischtes gothisches Zierwerk von schöner Anordnung. Dies Altarwerk ist lange irrig den Sürlins zugeschrieben worden, rührt aber bestimmt von einem Bildschnitzer der Ulmer Kunstschule her. (Grüneisen und Mauch: Ulms Kunstleben S. 67 f. Passavant im Kunstblatte 1846, Nr. 42.) Ein grosser, unlängst ausgegebner Stich von Friedr. Wagner und Filipp Walther nach Karl und Manfred Heideloffs Zeichnung, in der Steinschen Kunsthandlung zu Nürnberg erschienen, veranschaulicht sehr schön die Gesammtkomposition dieses Wunderwerks altdeutscher Schnitzkunst, gibt aber die stylistischen Besonderheiten in den figürlichen Darstellungen des Altarwerks nicht genau wieder, wenigstens sind Körperformen, besonders im Nackten, Gesichtsausdruck und Andres durchweg in einer modernen Weise behandelt, welche der Arbeit der alten Bildschnitzer und Maler durchaus nicht entspricht. An den Stufen des Altares zeigt das Blatt einige elegant mittelalterlich kostümirte Gestalten, deren Octroyirung durch die Zeichner man insofern gelten lässt, als sie zur Belebung des Bildes dienen und namentlich auch dem Auge einen Maasstab für das imposante Werk geben.

1469—? Das berühmte Sakramenthaus von 90 Fuss Höhe im Münster zu Ulm, Werk eines Steinmetzen und Bildhauers aus Weingarten. Zwei zum Ciborium führende Treppen, deren Stufen von den Standbildern St. Sebastians und St. Kristofs getragen werden, zeichnen sich durch den reichen Schmuck von allegorischen Menschen- und Thiergestalten an den Lehnen und dem zierlich durchbrochnen Geländer mit den Statuetten von acht Heiligen besonders aus. In der Zuspitzung über dem Ciborium sieht man noch andre Figürchen unter Schirmdächern.

1470. Taufstein im Münster zu Ulm. Man sieht ihn, wenn man sich dem Chore nähert, an der vorletzten Säule des Seitenschiffes zur Rechten. Er befindet sich unter einem von drei Säulen getragenen Schirmdache und rucht auf vier Löwen, worüber Jesajas, Daniel, David, Abraham, Moses, Elisa, Ezechiel und Salomo in Brustbildern angebracht sind. Unter diesen die Wappen des deutschen Kaisers und der sieben Wahlfürsten. Der Deckel besteht aus vergoldetem Schnitzwerke. Dies Werk ist laut Waagens Ausspruch nicht ohne Verdienst, aber für Jörg Sürlin, dem man es beimisst, lange nicht gut genug. — Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportals des Domes zu Konstanz, Scenen der Leidensgeschichte enthaltend, vom Meister Simon Baider, einem ausgezeichneten Fach- und Zeitgenossen des ältern Sürlin. — Steingebilde über dem Portale der Hauptkirche St. Niklas zu Freiburg in der Schweiz. — Denkmale Hansens von Zelking und Jörgs von Seiseneck in der Klosterk. zu Baumgartenberg.

1470—72 wird in den Hausrechnungen des bairischen Klosters Tegernsee Hans Winsheimer (Meister Hans von Winsheim) als ausgezeichneter Goldarbeiter erwähnt.

1471—1516. Münzen des Böhmerkönigs Wladislaus II. Ein Goldgulden zeigt

vorn den böhmischen Leuen auf einem Schilde, hinten den heil. Wenzel, welcher stehend eine Fahne in der Rechten und den Schild mit Adler in der Linken hält. Eine Silbermünze enthält vorn den thronenden König, umgeben von den Wappen Ungarns und Böhmens, hinten aber den böhmischen Löwen zwischen den Heiligen Ladislaus und Wenzel, von noch sechs andern Wappen umgeben.

1472. Grafenstuhl Eberhards im Bart in der Amanduskirche zu Urach. Dieser herrliche thronartige Betstuhl, ganz aus Eichenholz gearbeitet und mit ausgezeichneten Schnitzbildwerken geschmückt, ist in Heideloffs Ornamentik bekanntgemacht. — Hauptaltar der Blasiuskirche zu Bopfingen, durch Fritz Herlin für 320 Gulden beschafft. Das Innre des Altarschreins enthält ein Schnitzwerk, das aber höchstens nach Angaben Herlins von einem andern Meister ausgeführt ist, denn die Behandlung, namentlich der Gewänder, ist nicht niederländisch wie in Herlins herrlichstem Altarwerke in der Rothenburger Jakobskirche, sondern ganz oberdeutsch. Die Mittelfigur stellt Marien dar, wie sie dem Kind eine Traube reicht; zwei Englein halten hinter ihnen einen Teppich ausgebreitet. Links steht in einem Tabernakel der heil. Blasius mit einem Knaben zur Seite, genüber der heil. Kristof.

1472. Taufstein der Frauenkirche zu Wienerisch-Neustadt.

1472—84. Der berühmte grossartige Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Krakau, Meisterwerk des Bildschnitzers Veit Stoss. Ist schlechthin zu den räumlich grössten und künstlerisch vollendetsten Schnitzaltären zu rechnen, welche es überhaupt gibt. Vergl. darüber den Aufsatz des Dr. Nagler in Nr. 36 des Kunstblattes 1847.

1473. Statue Kaiser Friedrichs III., umgeben von 107 sehr zierlich gemeiselten Wappen, an der Aussenseite des hohen Chores der Georgenkirche zu Wienerisch-Neustadt. — Brustbilder St. Peters und St. Alexanders aus vergoldetem Silber, kunstvoll vom Frankfurter Hans Dirnstein gearbeitet, im Schatze der jenen Heiligen gewidmeten Pfarrkirche zu Aschaffenburg.

1474. Gegossner Taufständer in der Marienkirche zu Stendal.

Um 1475 blühte der berühmte Steinmetz Wenzel von Prag.

1475. Schönes Erzdenkmal des Bischofs Georg von Schaumburg im Dome zu Bamberg, rechts an der Wand des Peterschors.

1475—1489. In diesen Zeitraum fallen drei namhafte Arbeiten des brandenburgischen Kunstgiessers Hermann Bonstedt (Bonstede). 1475 goss derselbe den fünfarmigen Bronzeleuchter für die Jakobskirche zu Perleberg; 1488 beschaffte er einen ähnlichen Leuchter für die Johanneskirche zu Werben und 1489 das Taufbecken derselben Kirche. (Vgl. hierüber die Abhandlung von Sotzmann im 2. Bande der „Märkischen Forschungen“, herausgeg. vom Vereine für die Geschichte der Mark Brandenburg.)

1475—1493 blühte Matthias Reysek als Bildhauer und Baumeister zu Prag.

1476. Grabstein des Gordianus, letzten Grafen von Limburg, in der Kirche zu Komburg. Das Gebilde sehr tüchtig. — Strochnersches Grabmal zu Hof-Gastein im österr. Salzachkreise. — Schönes Altarschnitzwerk (Maria und die Kirchenväter) im Kreuzgange der Kirche zu Oehringen.

1477. Grabmal des Grafen Eberhard von Würtemberg über dem Eingange in den Sindelfinger Klosterhof. — Kostbare Monstranz in der obern Pfarrkirche zu Bamberg.

1477. Schaumünze zur Vermählung des Erzherzogs, nachherigen Kaisers Max mit der Maria von Burgund. Vorderseite: Max und Maria das Wappen haltend, über ihnen Stralen aus den Wolken. Rückseite mit der Schrift: *in Godts Hant haben wier es gestalt*, und mit dem vom Erzherzogshute bedeckten, vierfach getheilten Wappen. Im ersten Felde die Wappen von Alt- und Neu-Oesterreich, im zweiten Felde Steiermark und Kärnthen, im dritten die Adler von Krain und Tirol, und im vierten der Löwe von Habsburg.

1478. Das 12 F. hohe, 7 F. breite Kreuz vor der Sommersakristei des Stiftes Melk, ursprünglich vom Abte Ludwig III. in der alten Stiftskirche vor dem Markgrafengrabe aufgestellt. — Der Altar des heil. Blutes in der Jakobskirche zu Rothenburg an d. T. mit unbemaltem Schnitzwerke, darstellend das Abendmahl, Kristi Einzug in Jerusalem und das Leiden am Oelberge. — Kelchartig geformter Taufstein in der Pfarrkirche zu Freistadt in Oberösterreich.

1479. Die Steinbildwerke an der Mauer bei den 11,000 Jungfrauen zu Breslau, Schmuckreste von dem 1820 zerstörten Nikolaithore. — Das unter Michel Wolgemut gefertigte prächtige Schnitzwerk am Hochaltare der Marienkirche zu Zwickau, bestehend aus neun lebensgrossen, sehr reich und zierlich vergoldeten und bemalten Standbildern von Lindenholz. Sie stellen Maria auf dem Halbmonde und acht weib-

liche Heilige dar. Sämmtliche Jungfrauen tragen Kronen und stehen unter sehr reichen Schirmen. Die Köpfe wol etwas einförmig, doch von feinen Zügen und jungfräulichem Ausdrucke und durch die sehr zarte Bemalung von einem ganz eigenen Reize. Die Gestalten sind schmächtig und erscheinen theilweis nur durch das bauschige Gefält umfänglicher. Die Hände meist sehr zierlich in Form und Bewegung. Die Gewänder theils vergoldet, theils farbig und mit prächtigen Mustern verziert.

1479. In Gold und in Silber ausgeprägte Schaumünze des Erzherzogs Max und der Maria von Burgund. Vorderseite mit der belorberten Büste des 19jährigen Fürsten; Rückseite mit dem Brustbilde der 20jährigen Fürstin, welche ihre burgundische Haube aufhat.

Etwa 1480. Grabstein des Wigenant von Kastell und seiner Frau in der Josefskapelle zu Komburg. Tüchtige Arbeit.

1480. Gegossenes vergoldetes Bronzerelief in der Kunstkammer zu Berlin, 6 Zoll hoch, 4½ Zoll breit. Dies Erzbildwerkchen enthält die Auferstehung des Heilands und zeigt kurze, etwas schwere Figuren. Die Krieger am Sarge dürften, der Auffassung nach, den Kriegergestalten des Meisters Wilhelm von Köln (besonders auf der 35 Bildchen aus der Geschichte und Legende Kristi enthaltenden Tafel dieses Meisters im Berliner Museo) zu vergleichen sein. Die Gewandung des Heilands ist in schönen edlen Linien geführt. An dem mit gothischen Zierden versehenen Sarge liest man die Künstlerbezeichnung *J. V. A.* und darunter die Angabe: *Anno domini milesimo* 480.

1480. Das aus Kupfer gegossne Grabmal des Erzbischofs Jakob von Senno im Dome zu Gnesen. — Arbeiten in Holz vom Ravensburger Schnitzmeister Friedrich Schramm, in der Kunstsamml. des Malers Herrich zu Ravensburg.

1480—1500. In diese Zeit fällt die ausgezeichnete Thätigkeit des schwäbischen Schnitzmeisters Peter Lohkorn. Derselbe war aus der Reichsstadt Hall gebürtig und arbeitete vornehmlich für dasige Hauptkirche. Auf seine Rechnung dürfte wol das schöne Holzschnitzwerk der Grablegung kommen, das man in einer Nische der Südseite der Haller Michaelskirche sieht und das von Waagen für das bedeutendste Kunstdenkmal dieser Kirche erklärt wird. Es besteht aus sieben ganzen lebensgrossen Gestalten und soll auf gleicher Kunsthöhe mit den Schnitzwerken des Hochaltars der Rothenburger Jakobskirche stehen.

Um 1481 wird Peter Retzing als geschickter Seinmetz aus Wien erwähnt.

1481 ward durch Meister Michael Pacher von Prauneck der 40 Fuss hohe Schnitzaltar vollendet, der als Zierde der Kirche zu St. Wolfgang im österreichischen Traunkreise berühmt ist.

1481. Der ausgezeichnete Taufstein in der Katharinenkapelle des Wiener Steffansdomes. Die Aussenseite des zwölfeckigen Beckens von rothadrigem Marmor ist mit den Aposteln in halberhobner Arbeit geschmückt. Am sandsteinenen Fussgestelle befinden sich die Standbilder der vier Evangelisten, diese von minderer Ausführung. Schöpfer des Ganzen war Meister Heinrich von Wien. — Schön geschnitztes Chorgestül in der Oberkirche St. Nikolai zu Zerbst.

1481—84. Der schöne Altarschrein in der Ferberschen Kapelle zu St. Marien in Danzig. Sein Inneres zeigt in vergoldetem Schnitzwerke die Kreuzigung, eine sehr reiche Composition, von acht kleinen Darstellungen aus der Passion umgeben. Werk aus der niederdeutschen unter Eyckischem Einfluss stehenden Schule, wahrscheinlich in Kalkar beschafft, woher die Familie Ferber stammte.

1482. Der berühmte Marktbrunnen zu Ulm, das einzige bekannte Steinwerk des sonst im Schnitzfache berühmten Jörg Sürlin. Dies schöne architektonische Skulpturwerk, das im J. 1840 auf Veranlassung der Ulmer Behörden und unter Leitung des Baumeisters Ferdinand Thrän in erfreulicher Weise wiederhergestellt worden ist, enthält an seinem aus der Beckenmitte in dreiseitiger Form aufsteigenden Thürmchen zuunterst drei Masken als Wasserspeier, etwas höher aber in drei Nischen die Standbilder dreier Ritter, welche wahrscheinlich die Stifter des Brunnens vorstellen und ebenso schön erfunden als meisterlich ausgeführt sind. Sehr fein wird durch ein sechsseitiges zierlich durchbrochenes Schirmdach darüber die Spitze vermittelt, welche von da an sich verjüngend in gewundener Form so weit aufsteigt, dass das Ganze die Höhe von 27 Fuss erreicht. Das ganze Brunnendenkmal ist aus feinem Sandstein gearbeitet. Bei obbesagter Restauration haben sich an den Steinfiguren Farbenspuren vorgefunden. Ausführliche Darstellung dieses unter dem unwürdigen Namen „Fischkasten“ bekannten Denkmals gibt *Ferdinand Thrän* in seinen Denkmalen altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzskulptur aus Schwaben (auf elf Blättern).

Dem Ulmer Marktbrunnen stellt sich der Uracher zur Seite. Dieser ist etwa

25 Fuss hoch. Der Stamm viereckig, an jeder Ecke ein Pfeiler, frei bis zur obern Hälfte des Stocks. An den vier untern Seitenflächen kleine brave Figuren, der Steinmetz selber mit Klöpfel und Meisel. Weiter oben in Nischen vier Ritter mit Schwert und Spiess. An den vier Eckpfeilern vier Knappen in anmuthiger Stellung. Ueber ihren Baldachinen noch vier kleinere. Aus dem Stocke erhebt sich die durchbrochene Pyramide, darinnen ein kräftiger St. Kristof mit anmuthigem Jesuskinde. Den obersten Aufsatz krönt eine Blume.

1482. Die obersten Reliefs des Meissner Schlossthurmes.

1482. Denkmal des Erzbischofs Diether von Isenburg im Dome zu Mainz. Der kolossal dargestellte Bischof hat ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, sein Kopf ist würdig, seine Stellung imponirend. Der Bildner hat mit dieser Gestalt ganz das Wesen und Walten eines damaligen hierarchischen Grossen veranschaulicht. Die architektonische Einfassung ist geschmackvoll.

1482. Der rothmarmorne, mit mehren gutgearbeiteten (in den Gewändern jedoch schon den Verfall der Kunst verrathenden) Figuren geschmückte Grabstein des *Dr. jur.* Ulrich Wirsinger unter dem Thurme der Münchener Peterskirche. Er enthält den Namen des Münchner Werkmeisters und Steinmetzen Erasmus Grasser. — Denkstein der Barbara von Scharfenberg in der Frauenkirche zu Freistadt in Oesterreich ob der Enns.

1482—1503. Portalskulpturen der Meissner Domprobstei.

1483 goss Heinrich Grawere aus Braunschweig die Taufe in St. Katharinen zu Lenzen. — 1484 blühte Wilh. Rollinger als Bildschnitzer zu Wien.

1484. Denkmal des prinzlichen Domherrn Albert v. Sachsen im Dome zu Mainz. Der Kopf, zwar nicht von schönen Gesichtszügen, ist scharf und sicher behandelt, der Karakter entschieden und klar durchgeführt, die Figur voll Haltung, die Draperie verständlich. Unterhalb befinden sich zierliche Statuetten, die h. Katharina mit dem Rade und die h. Barbara mit dem Thurme. — Denkmal Wolfgangs von Seiseneck in der Klosterkirche zu Baumgartenberg.

1484. Interessantes kirchliches Schmuckgeräth aus Minden in der Berliner Kunstkammer: eine flache runde Kapsel von vergoldetem Silber, als Agraffe (*Monile*, Halsschmuck) zum Zusammenfassen des Messgewandes über der Brust bestimmt. Sie hat 5⅜ Zoll im Durchmesser; auf ihrem Rücken sieht man ein Band mit scharfgravirter neugothischer Minuskelschrift: *Reineke vam dressche gholtsmed.* Unter dems. ist eine schrägstehende wappenförmige Tafel, deren gravirte Darstellung das Künstlerzeichen enthält: oberwärts das Profil eines nach unten gewandten und von Flammenstralen umgebnen Gesichts, unterwärts ein *r*. Unter der Tafel steht: *Mindensis.*

Die Kapsel ist auf ihrer Vorderseite mit einem zierlich durchbrochenen gothischen Blumenkranze eingefasst; darüber ist der Deckel aufgesetzt, welcher den eigentlichen Schmuck des Werks bildet. Dieser besteht aus einer Architektur mit vorspringenden durchbrochenen Baldachinen, deren jeder in Gestalt eines zweistöckigen Thürmchens erscheint und die den gothischen Baustyl in reicher aber durchaus edler Weise nachbilden. Unter den Baldachinen sind Hautrelieffiguren angebracht. In der Mitte sitzt St. Peter in Papsttracht; seine Gewandung ist wolgearbeitet und erinnert noch entschieden an den weichen Styl der frühern germanischen Periode. Zu seinen Seiten stehen zwei ritterlich gepanzerte Heilige, deren Rüstungen mit grosser Feinheit ausgearbeitet sind. Unter Petrus kniet anbetend der Schenker der Kapsel (Albert von Letelen) in Domherrentracht. Die Behandlung dieser vier Figuren ist, wenn auch ohne höhere Kunstvollendung, doch durchaus tüchtig, selbst mit einer gewissen Freiheit und nicht ohne gesundes lebendiges Gefühl. Emailverzierungen, die jetzt nicht mehr vollständig erhalten sind, gaben dem zierlichen Ganzen ein noch reicheres Gepräge. So zeigt sich unter der durchbrochnen Randverzierung der Kapsel ein Streif mit blauer Emailfarbe untergelegt; so waren die Fensterlein der Thürmchen, unter dem Stabwerke derselben, in grüner und blauer Emaille ausgeführt, so endlich die Innerseiten der Mäntel beider Ritter auf gleiche Weise bemalt.

Um 1486 blühte Michael Godl als Giesskünstler zu Hötting in Tirol.

1486. Sakramenthäuschen in der Dionyskirche zu Esslingen, eine tüchtige Arbeit des Lorenz Lechler aus Heidelberg, der auch den Lettner jener Kirche schuf. — Kanzel im Basler Münster, kelchförmig mit gutem Schmuck-

werke. In den obern Arabesken ein Stück Todtentanz, wie es scheint: der Tod mit dem Kardinale. Der Deckel erst vom J. 1596. — Dem Jahre der Basler Kanzel gehört auch die Münsterkanzel zu Strassburg an. Diese ist ein Werk des Hans Hammerer. Vorn der Heiland, unter ihm Maria und Johannes, zu beiden Seiten die Apostel in Nischen. Unterhalb die vier Evangelisten, Kirchenväter und Heilige, — Alles in manierirtem Style.

1486. Die Bildwerke über dem Thore der Ortenburg zu Bautzen (Budissin).

1486. Das Chorgestühl zu Emmerich am Niederrhein, das schönste derartige Werk altdeutscher Holzschnitzkunst am ganzen Rheine. Nächst der scharfen und feinen, doch keineswegs geleckten Ausführung haben die Chorstühle der Emmericher Kirche und ebenso die verwandten in Kleve und Kalkar ihren Hauptvorzug nicht so sehr in den menschlichen Figuren (die sich meist der bewussten Karikatur nähern, da die Schnitzkünstler hier und anderwärts in Stifts- oder Kanonikatskirchen gern Satiren auf das Mönchswesen anbrachten); vielmehr liegt er in der grossen Naturtreue und dem Humor der verschiednen Thiergestalten, die mit der vollen Nachahmungskraft jenes naturalistischen Jahrhunderts ausgeprägt sind. Unter den mannigfachen, zum Theil sehr kecken Darstellungen heben sich vorzüglich hervor ein Mönch und ein altes Weib auf einer Seitenlehne, die sich mit höflichem Grinsen bekomplimentiren, ferner ein Wolf, der ein Schaf zerreisst, und ein andrer Wolf, der mit einer Mönchskutte um den Hals höchst andächtiglich in einem grossen Buche liest, auf dessen Blätter er im Eifer seines Studiums beide Vordertatzen gestemmt hat; weiter die Fabel vom Fuchs und Storch in zwei Darstellungen, wie nämlich Jeder von dem Andern auf unbequeme Weise zu Gast empfangen und bewirthet wird. Endlich erscheint noch eine seltsame Gestalt, die etwas ganz Bestimmtes bedeuten muss, da man sie auch an den Chorstühlen zu Kalkar und Kleve trifft. Es ist ein Mann, der mit einem Knüttel mächtig auf runde Dinger losschlägt, deren einige schon zerbrochen sind und auslaufen. Der Form nach müssten es Eier sein, und ohne Zweifel hat die ganze Vorstellung ihren Grund in einer damals sprüchwörtlichen Schnurre.

Geschnitztes Marienbild.
(*Jetzt in der Allerheiligenkapelle des Landauer Stiftungshauses zu Nürnberg.*)

1486—89. In diese Zeit dürften folgende Holzschnitzwerke zu Nürnberg zu ordnen sein. „Maria mit dem Leichname des Herrn“ in der Jakobskirche, bestehend in nicht ganz lebensgrossen Rundfiguren, abgebildet in den von *Friedr. Wagner* gestochnen und herausgegebnen *Nürnberger Bildhauerwerken des Mittelalters* (Taf. III. der Marienbilder). Die grosse schöne von einem Schnitzmeister ersten Ranges herrührende „Rosenkranztafel“ mit erzfarbenen Flachbildern auf Goldgrund, früher in der Frauenkirche, jetzt an der Wand des linken Seitenschiffs in der Kaiserkapelle der Burg. (Aus diesem Schnitzwerke hat *Friedr. Wagner* in obgenanntem Werke mitgetheilt den auf dem Regenbogen sitzenden Heiland auf Taf. IV. der Kristusbilder, die Maria auf Taf. V. der Marienbilder, und den Heiland mit der Maria Magdalena auf Taf. III. der Kristusbilder.) In gleiche Zeit gehört ferner die schöne „Grablegung“ immitten des Wolgemutschen Altars der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz. Dann das schöne Standbild der betenden Maria in der Kapelle des Landauerbrüderhauses, ein vortreffliches Holzbild von noch schönerer, edlerer Durchbildung und Feinheit des Formengefühles als jene Ro-

senkranztafel. Ohne Zweifel hat es zu einem Kristkreuze als Gegenbild zu einem Johannes gehört; letzter soll sich noch zu Gnadenberg in der Pfalz befinden. (Unser Holzstich nach dieser Schnitz-Marie ist nach dem Reindelschen Kupferstich gearbeitet; dieselbe ist auch von *Friedr. Wagner* in dessen genanntem Werke auf Taf. IV. der Marienbilder gestochen.)

1487 starb der ausgezeichnete Giesser Hermann Vischer, Vater des grossen Peter Vischer. Er war zu Nürnberg 1453 Meister geworden.

1487. Grabmal des Ritters Eberhart von Grumbach in der Kirche zu Rimpar bei Würzburg. Es ist eine grandiose auf einem Löwen stehende Figur mit ausdruckvollem Kopfe und höchst prächtiger, ungemein fleissig ausgeführter Rüstung. Vielleicht ist es das älteste vorhandene Werk des grossen Würzburger Bildners Tilmann Riemenschneider. — Schönes steinernes Grabmal des Bischofs Filipp von Henneberg im Dome zu Bamberg. Wahrscheinlich zu Mainz gefertigt.

1487. Vollendungszeit des Schnitzgestühls im Wiener Steffansdome. Zu beiden Seiten der mittleren Chorpfeiler stehend enthält es an jeder 20 Vorder- und 23 Rücksitze. Bewundernswürdig sind die an allen Theilen angebrachten Kunstschnitzereien, wodurch sich ganz besonders die Hinterwand auszeichnet. Jeder Sitz ist vom andern durch eine reichverzierte Säule getrennt, auf der immer eine Heiligenstatue unter durchbrochenem Dächelchen steht. Die Lehnen der Stühle theilen sich, vom Sitze aufwärts, in drei Felder, in welchen dem Sitzenden zunächst Halbrundbogen mit Laubverzierungen, dann über diesem viereckige Tafeln mit halberhobnen Schnitzbildern aus dem Leben und der Passion Kristi und ganz oben fensterähnliche, mit zierlichen Spitzbogen endende Oeffnungen angebracht sind. Ueberall herrscht, bei vorwaltender Symmetrie, die geschmackvollste und sinnreichste Mannichfaltigkeit in den einzelnen Theilen. Ebenso zierlich sind auch die übrigen Theile der Chorstühle mit Statuen und Laubwerk geschmückt. An der Brüstung ist das österreichische Hauswappen und das Wiener Stadtwappen, an einem Stuhle aber das lombardische Wappen angebracht. Das am Buche einer Mönchsstatue eingeschnitzte Monogramm (*J* und *S* in Verschlingung) liess vermuthen, dass Jörg Sürlin, der Meister des Ulmer Münstergestühls, auch die Wiener Domchorstühle gearbeitet habe, indess nennen die Akten Wiens einen Andern, den Bildschnitzer Wilh. Rollinger.

1487. Eine geschnitzte und bemalte Maria von seltner Schönheit in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau. Der schöne Ausdruck frommer Innigkeit, die reine Anmuth der Gestalt und die würdige Gewandfaltung verleihen diesem Marienbilde kunstgeschichtliche Bedeutung. Als Meister desselben wird der Ravensburger Bildschnitzer Schramm genannt. Seine Kunstweise deutet auf die Ulmer Schule. — Von derselben Meisterhand sieht man in der Entres'schen Schnitzwerksammlung zu München einen Altar mit dem Opfer des heil. Gregor in der Mitte und mit dem Täufer und der heil. Katharina zu den Seiten. Die rund gearbeiteten Figuren, etwa drei Fuss hoch, etwas kleiner als obgenannte Marie, sind ausgezeichnet schön, wie überhaupt der ganze Schnitzaltar zu den herrlichsten Hinterlassenschaften der mittelalterlichen Bildnerei zählt. — Ein fast lebensgrosser Standbild des heil. Ulrich in der Kirche zu Bodnegg bei Ravensburg ist ebenfalls ein treffliches Werk dieses Meisters.

1488 starb der Giesser Eberhard Vischer zu Nürnberg. Er war daselbst 1459 Meister geworden und war wol ein Bruder, mindestens ein Verwandter des alten Hermann Vischer.

1488. Veit Stossens Entwurf zum Grabmale des heil. Sebald zu Nürnberg, 5 Fuss hohe Zeichnung (durch das Künstlerzeichen beglaubigt) im Besitze Karl Heideloffs. Dieser Grabmalsplan kam leider wegen zu grosser Kostbarkeit nicht zur Ausführung; er war auf ein Werk von 60 Fuss Höhe berechnet. Peter Vischer, dem das Sebaldsgrab übertragen ward, brach dem Werke der Stossischen Idee die hochherrliche Krönung ab und verkleinerte so die Arbeit nicht zum Vortheile des Monuments. Veit Stoss war 1486 von Krakau nach Nürnberg gekommen, „in nothlichen Geschefften", wie eine Urkunde besagt. Im J. 1489 war Stoss wieder in Krakau, wo er zur Zeit die Stelle eines Zunftmeisters (Cechmistrz) bekleidete. (S. Naglers Aufsatz über den Krakauer Meister in Nr. 36 des Stuttg. Kunstblattes 1847.) — Sehr vorzügliches Schnitzbildwerk am Altare der Ulrichskirche zu Halle. Aus Wolgemuts Werkstatt.

1488. Das im Portale der Wallfahrtskirche zu Bogen bei Straubing befindliche Grabmal des Ritters Wolf von Kamstein. — Bronzene Grabplatte des Kardinals Cusanus in der Spitalkapelle zu Kues an der Mosel; die Gestalt nur gravirt, aber ausgezeichnet durch sehr porträtwahre Gesichtbildung.

1488. Münze des römisch-deutschen Königs, nachherigen Kaisers Max. Die Vorderseite zeigt Wilhelm von Holland, wie er (im J. 1342) den Amsterdamern das Wappen übergibt. Auf der Rückseite steht Max und setzt aufs Wappen von Amsterdam die Reichskrone.

1489. Strochnersches Grabmal zu Hof-Gastein im Salzburgischen.

Um 1490 blühte Georg Schongauer als Goldschmied zu Basel. Im J. 1492 empfing er den Besuch Albrecht Dürers.

1490. Das berühmte Stationenwerk Adam Krafts: die sieben Fälle Kristi an der Seilersgasse vom Thiergärtnerthore bis zum Johanniskirchhofe zu Nürnberg. (Vergl. hierüber den Art. „Altdeutsche Kunst", B. I. S. 315.)

1490—1516. In diese Zeit fällt die Thätigkeit des Meisters Paul Schongauer, Goldschmieds zu Kolmar. Im J. 1492 traf ihn dort Albrecht Dürer.

1491. Kanzel zu Kiederich, von Eberhard Sallkener aus Abensperg. — Sehr schönes Gussdenkmal für Joh. Stein v. Ostheim im Dom zu Bamberg.

1491. Siegel des Abtes Andreas von St. Pantaleon zu Köln. Unter einem Tabernakel von sehr zierlicher und reich durchgebildeter Gothik sieht man die stehende Abtsfigur mit Krummstab und Buch. Die Arbeit ist fein und etwas scharf. In der Gewandung lassen die scharfgeschnittenen und härteren Linien schon ein Verlassen der Motive des germanischen Styles bemerken.

1492. Das von der Meisterhand Adam Krafts gearbeitete Schreyersche Begräbniss an der Nürnberger Sebaldskirche. Der künstlerisch wichtigste Theil dieses Begräbnisses ist das Hochbild der Grablegung Kristi; ausserdem enthält die Ruhestätte noch drei Hochbilder, welche die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Auferstehung versinnlichen. Dies figurenreiche Werk ist eine der bewundernswürdigsten Kraftschen Arbeiten, ausgezeichnet im Ausdruck und vorzüglich gut erhalten, mit Spuren ehemaliger Bemalung. Nächst der Grablegung ist besonders die Auferstehung mit dem herrlichen Kristuskopfe zu beachten.

1492. Grabmal des Königs Kasimir, jüngern Sohnes des ersten Jagellonischen Königs Wladislaw II., in der Kreuzkapelle der Kathedrale zu Krakau. Es ist ganz aus röthlich braunem Marmor gearbeitet, der angeblich aus Schweden herübergebracht sein soll. (Wahrscheinlicher dürfte dieser Marmor doch wol den Karpathen angehören, da man in den alten Kathedralen der vormals den Polen unterworfenen Bisthümer, wie ausser Krakau auch zu Posen, Gnesen, Kulmsee, Frauenburg etc., ihn neben dem schönen schwarzen Krakauer Marmor häufig angewandt findet.) Acht gothisch profilirte und mit Versetzungen kannelirte Säulen tragen einen Dachhimmel von reich durchschlingenden und geschweiften Spitzbögen, unter welchem der einfach viereckige Sarkofag aufgestellt ist, von dem nur die nördliche Langseite und das östliche Fussende mit Wappen zwischen Schildhaltern und Laubwerk geschmückt ist, während die beiden andern Seiten, durch die anstossenden Wände gedeckt, ohne Schmuck blieben. Auf dem schrägen Deckel ruht die liegende Statue des Königs. An seinem Fussende befindet sich zu beiden Seiten eines Schildes mit dem ungarischen Patriarchenkreuze die Inschrift *FIT STVOS* (Veit Stoss) und darunter die Jahrzahl 1492. Ueber dem Namen des Meisters steht, verhältnissmässig klein, dessen Monogramm, welches genau gezeichnet also aussieht:

1492—93. Grabdenkmal des Fürstbischofs Heinrich Gross von Trockau im Peterschore des Domes zu Bamberg. Gusswerk von Peter Vischer. Der Bischof, erst 1501 verstorben, setzte sich dies Denkmal selbst.

1493. Die von Tilmann Riemenschneider in Sandstein ausgeführten, 6½ Fuss hohen Standbilder Adams und Evens in der Marienkapelle zu Würzburg. In den Körpern erkennt man ein sehr fleissiges Studium von Modellen, die mit vielem Naturgefühl in allen ihren zum Theil nicht schönen Einzelheiten nachgeahmt sind. In den Köpfen spricht sich hingegen das warme und schöne Gefühl des Künstlers entschieden aus. — Von derselben Hand und aus dems. Jahre die sandsteinene Marie mit dem Kinde in der Neumünsterkirche Würzburgs, an welchem Werke die Ueberladung der scharfbrüchigen Gewandung etwas störend wirkt. (Beide Arbeiten sind abgebildet in: *Leben u. Werke des Bildh. Tilm. Riemenschneider, beschr. u. herausgeg. von K. Becker. Leipzig* 1849. *Rud. Weigel.*)

1493—96. Die vom jüngern Sürlin herrührenden, jetzt sehr beschädigten Chorstühle der Klosterkirche zu Blaubeuren.

1493—1513. Der rothmarmorne Sarkofag des Kaisers Friedrich III. im

Wiener Steffansdome, das grösste und berühmteste Werk des Strassburger Bildhauers Niklas Lerch. Das 12 Schuh 3 Zoll lange, 6 Sch. 4 Z. breite und 5 Sch. hohe Grabmal ist in acht Felder eingetheilt, wovon die Vorder- und Rückseite nur eins, jede Längenseite aber drei Felder einnimmt. Diese sind überall mittels zwei Säulchen abgetheilt, in deren Zwischenraume immer die 1 Schuh hohe Statue eines Reichsfürsten steht. In den acht Feldern selbst sind Darstellungen in schöner halberhobener Arbeit enthalten, welche sich auf die wichtigsten frommen Stiftungen des Kaisers beziehen. Die Gesimsleisten sind sehr mannichfaltig ausgeschmückt mit Vögeln und wilden Thieren, und die vier Ecken und Seitensäulen weisen Figuren in betender Stellung auf. Ueber diesen sind im Umkreise dreissig Wappenschilde der österreich. Erbländer angebracht, und über selbe erhebt sich endlich der Sargdeckel, auf dessen Fläche die lebensgrosse, mit den Wappen des Hauses Habsburg, des Erzherzogthums Oesterreich und des deutschen Reiches umgebene Gestalt Friedrichs im Kaiserornate liegt. Das Grabmal ruht auf einem 2 Schuh hohen Piedestale und ist von einem 19 Shuh 2 Zoll langen, 11 Sch. 2 Z. breiten Geländer gleichen Marmors umfangen. Dies ganz durchbrochene Geländer bildet lauter mit kleinen Säulen und Statuen geschmückte Portale.

1494 lebte zu Prag der geschickte Kunstgiesser Bartholomäus.

1494. Tilmann Riemenschneiders vierzehn Nothhelfer im Blasiushospitale zu Würzburg, etwa 1 Fuss hoch fast rundwerklich in Holz geschnitzt, ursprünglich sehr schön, nun aber durch öftere Uebertünchung mit grauer Oelfarbe übel zugerichtet.

1495. Denkmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg im Würzburger Dome, sehr fleissiges Werk von Tilm. Riemenschneider, in röthlichem Salzburger Marmor. Das Standbild ist lebensgross und steht in einer Nische unter gothischem Baldachin.

1495. Erzenes Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dome zu Magdeburg, höchst bedeutendes Werk des Rothgiessers Peter Vischer. Der Erzbischof und Primas Ernst, jüngster Sohn des Kurfürsten Ernst v. Sachsen, stiftete zu seinem Andenken eine Kapelle in der Eintrittshalle des Magdeburger Domes und weihte sie der heil. Jungfrau; auch verlangte er in der Kapelle unter den Thürmen begraben zu werden und bestellte sein Grabmal bei dem Meister Peter zu Nürnberg, der dies herrliche Werk 1795 (nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497) vollendete. Erzbischof Ernst starb erst 1513, konnte sich also noch lange an seinem Grabmale selbst erfreuen. Er liegt im vollen Ornate und mit allen Zeichen seiner Würde, den Bischofstab in der einen, das Primaskreuz in der andern Hand, auf dem Grabmale. Zu seinen Füssen ruht ein Löwe, an welchem das sächsische Hauswappen lehnt. Am Grabmale steht zu des Bischofs Haupte der heil. Mauritius und zu seinen Füssen der heil. Steffan, dieser als Patron des Domes zu Halberstadt, jener als Beschützer des Domes zu Magdeburg. An den Seiten sieht man die zwölf Apostel, ausserdem ist das Grabmal noch mit Wappen, Schilden und verschiedenartigen Thiergestalten kunstreich geschmückt. Das Todesjahr und der Sterbetag des Erzbischofs sind in das Metall eingegraben. Ganz unten liest man die Schrift, worin sich Peter Vischer als Meister des Gusswerks bekennt. Die Figuren an diesem Grabmale sind kräftig karakterisirt, ihre Gestaltung erscheint mehr kurz als schlank, wozu wol auch die weiten tief und eckig gefalteten Gewänder beitragen, denn schon der ritterliche Mauritius scheint von einem höhern Wuchse. Hinsichtlich der Apostelbilder bleibt man zweifelhaft, ob man diesen kräftigen, lebendigen und natürlichen Fysiognomien am Bischofsgrabe, oder jenen weniger individuellen, auf allgemeine Schönheit Anspruch machenden an dem 20 Jahre spätern Sebaldsgrabe zu Nürnberg, das grössere Kunstverdienst zuzuerkennen habe. Halten wir den rein deutschen Standpunkt bei Betrachtung beider Schöpfungen fest, so müssen wir wol die Vischerschen Apostel zu Magdeburg für die bedeutsamern erklären.

1495. Hochaltar mit prächtiger Schnitzarbeit in der Wolfgangskirche zu Käfermark im Mühlkreise Oesterreichs.

1495. Die beiden Sesselreihen für die Rathsherren im grossen Chore der Frauenkirche zu Krakau, vom Schnitzmeiser Veit Stoss. Eine vom Dr. Nagler im Stuttgarter Kunstblatte 1847 veröffentlichte Urkunde besagt unter dem Datum *Fer.* 5. *p. Mathei A. D.* 1495: *Dy hrn. Jung und alt haben mgro Veit dem snyczer vor dy sessel dy her off yrn alter vor yrn schtul yn unsern frawn kirche gesaczt hat, gelobt czu bezaln anderhalb hundert gulden in czwen yorn.*

Nach 1495 ist Meister Veit Stoss von Krakau nach Nürnberg übergesiedelt. Man vermuthet, dass diese Uebersiedelung auf Veranlassung Peter Vischers geschehen sei.

1496. Eine Kreuztragung von Adam Kraft, früher an der Stadtgrabenmauer, jetzt an einem Pfeiler in St. Sebald zu Nürnberg. Dies Bildwerk hat der Meister nach Art seiner sieben Stationen aus dem Sandstein hervorgearbeitet und durch den vorstehenden Rand geschützt. Ueberdeckt ist es mit einem blumengezierten, sehr flachen, birnförmig geschweiften Spitzgiebel. Der Ausdruck ist zumal in den Köpfen der Kristo folgenden Maria und des Johannes edel bewegt, und in dem ganzen Werke ist weit mehr edles Stylgefühl, als man gemeiniglich anzuerkennen gewohnt ist.

1496. Grabmal des Herzogs Eberhard im Bart, in der Stiftskirche zu Tübingen. — Grabmal des Bischofs Johannes Roth in der Pegarellenkapelle des Domes zu Breslau, Werk von Peter Vischer.

1496—1500. Das berühmte Kraftsche Sakramenthäuschen im Lorenzchore zu Nürnberg. Bei diesem Werke, wo das Bauliche in keinem guten Verhältnisse zum Bildnerischen steht, muss man die bildnerischen Zierden als selbständige Meisterwerke betrachten. Den eigentlichen Weihbrotbehälter, zu dem zwei Treppen führen, umgibt ein Geländer, dessen Pfeiler acht Heiligenbilder (St. Lorenz etc.) schmücken und das von den lebensgrossen, knieend aufwärts schauenden Gestalten des Meisters Kraft und zweier Gesellen getragen wird. An den Gehäuspfeilern kleine Engel. Ueber dem Weihbrotbehälter sprosst der pflanzenartige Thurm empor, der sich in seiner obersten Spitze wie ein Krummstab hakenförmig krümmt. Am Pflanzenthurme treten eine Menge von Standbildchen heiliger Personen hervor und in gehöriger Reihenfolge von unten nach oben hin zunächst in drei Hochbildern: der Abschied des tröstenden Heilands von seiner Mutter, das Abendmahl und der Verrath am Oelberge; dann über einer mannigfachen Fülle von Blumenschnörkeln zwischen zierlichem Stabwerke, welches eine Art Halle bildet, wieder in drei Bildern neben einander: Kristus vor Gerichte, die Geisselung und die Dornenkrönung; darauf im dritten Aufbaue von ähnlicher Bildung Kristus am Kreuze nebst Marien und Johannes, und endlich der Spitze des Ganzen zunächst die Auferstehung.

1497. Ein seltnes Stück Genreplastik: das über der Thür der ehemaligen Frohnwaage zu Nürnberg befindliche, aus drei circa 2 F. hohen Figuren bestehende Hochbild von Adam Kraft, wo der Wägemeister das Schwanken des Waagbalkens, welcher Gewicht und einen schweren zu versteuernden Ballen ausgleichen soll, sorgfältig und gewissenhaft prüft, indess der Gehilfe sich bereit zeigt noch ein Gewicht zuzuthun, der Kaufmann aber nicht allzu eifrig bereitsteht die Zahlung aus dem Sacke zu holen. Dies Bildwerk ist höchst anmuthend, voll Lebenswärme, sprechend wahr im Ausdrucke und nett gemacht. — Denkmal des Domdechanten B. von Breitenbach im Dome zu Mainz. Das Bildwerk erinnert an den Typus der deutschen Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts. Der Bedenkmalte, in der Lage einer Leiche, hält auf der Brust den Nachtmahlskelch. Die Arbeit im Aeussern etwas starr, aber nicht ohne innern Werth. — Höchst interessanter Denkstein im Hause Nr. 93 am Markte zu Wasserburg am Inn. Marmortafel mit Wappen, welche die bairischen Rauten und pfälzischen Löwen enthalten, und mit der Inschrift: *Wenn Gott mit uns, wer wirt wider uns seyn.* 1097. Diese Zahl besagt die Gründungszeit der Stadt. Der Denkstein fällt in die Regierungsperiode Herzog Georgs des Reichen von Landshut.

1498. Zwei Werke des Würzburger Meisters Riemenschneider: eine Marie mit dem Kinde am Rathhause zu Ochsenfurt und das schöne Grabmal des Ritters Konrad v. Schauenburg in der Marienkapelle zu Würzburg. — Das Herrgottshüttchen (Weihbrotgehäus) von „Meister Lorenz“ in der Kirche zu Krailsheim.

1499. Prächtiger Taufstein in der Marienkirche zu Reutlingen, mit den sieben Sakramenten und der Taufe Jesu in den acht Nischen und mit acht Aposteln an den acht reich ornamentirten Schiedpfosten der Nischen. Abgeb. in Heideloffs Ornamentik. — Das sehr schön in Stein gehauene Wappen des Fürstbischofs Heinrich Gross v. Trockau an der Wallfahrtskapelle Gügel bei Bamberg. — Die Schnitzwerke an den vier Seitenaltären der Prachtkirche zu Pösenbach in Oberösterreich, mit dem Künstlerzeichen *S. W.* — Das edle und reiche Hochbild der engelgekrönten volkbeschützenden Maria von Kraft in der Frauenkirche zu Nürnberg.

Bildnerische Werke aus dem 15. Jahrhundert, die sich nicht unter eine bestimmte Jahrzahl bringen lassen:

Ein schönes Sakramenthäuschen in der altstädtischen Kirche zu Drosendorf in Niederösterreich. — Das grossartig angeordnete, höchst würdige Kopfbildungen aufweisende Schnitzwerk in der Marienk. zu Elbing, welches die Marienkrönung durch die drei nebeneinander sitzenden Personen der Trinität vorstellt. Nur Lippen, Augen und einiges Andre findet man leicht bemalt; im Uebrigen ist das Werk von jeher ohne Bemalung gewesen. Es entstammt dem Ende jenes Jahrhunderts und ist neuerdings durch den Bildner Friedr. Holbein zu Berlin wiederhergestellt worden. —

Der Tod der Maria, beachtenswerthes Steinbildwerk im Dome zu Frankfurt am Main, aus der letzten Hälfte des 15. Jahrh., wenn nicht noch jünger. — Das sehr zierliche, 28 F. hohe Herrgottshüttchen, der herrliche über 12 F. messende Flügelaltar mit Schnitzbildwerken und Gemälden, und zwei Schnitzstatuen am Barbara-Altare im Kirchlein zu Heiligenblut. — An der Orgelbrustwehr in der Stiftskirche von Hochelten am Niederrheine ein bemaltes Holzschnitzwerkchen in hohem Relief, nach der Gewandhaltung deutsch unter Eyckschem Einflusse. Dies in einem Rähmchen hängende Bildchen enthält die Verkündung und zwar in der so häufigen Vorstellung, dass Gottvater der heil. Jungfrau durchs Ohr den Geist und das Kristkindchen einbläst. In der Jesuitenzeit hat man das Kind ohne Mitleid ungeschickt weggemeiselt. — Die herrliche Kanzel und Kunstwerth habende Grabsteine in der schönen Steffanskirche zu Horn in Niederösterreich. — Schrank mit Schnitzwerk und Bemalung in der Nikolaikirche zu Jüterbog. (In Farbendruck dargestellt in Puttrichs sächsischem Denkmälerwerke.) — Chorstühle und Kruzifixe der Marienkirche zu Köslin. — An einem Hause am Hohenmarkte zu Krems ein Heiligendach von der allerzartesten Bildhauerarbeit. — Die monolithe Kanzel und der 37 F. hohe Flügelaltar zu Laach in Niederösterreich. Letzter ist das grösste und schönste Altarwerk dieses Landes; die Innerseiten der zweifachen Flügel sowie das Mittelstück, eine 3 F. hohe Muttergottes unter herrlichem Baldachin, sind Schnitzbildwerke. In ders. Kirche ein schönes und sehr verehrtes Marienbild, 2 F. hoch. — Taufbecken und Lampe von Metall im Dome zu Lübeck. — Ein schönes steinernes und zwei gutgearbeitete hölzerne Wappenbasreliefs über dem Schlossthore zu Maissau am Mannhartsberge. — Ein Reliquiarium in Form einer thurmähnlichen Monstranz in der Sakristei der Abtei Melk. — Sieben grosse steinerne Tafeln mit stark erhobenen Arbeiten, früher an der Klosterkirche zu Blaubeuren, jetzt über und zu den Seiten der Hauptthür der Kirche zu Oberdischingen bei Ulm. Sie enthalten Kristus am Oelberge, die Verspottung, die Kreuztragung, die Kreuzigung mit den Schächern (auf der Haupttafel), die Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt. Die Figuren sind dreiviertel lebensgross und fast dreiviertel rund, edel und würdig in Anordnung und Bewegung, ausdrucksvoll in den Köpfen (besonders auf den Tafeln der Kreuztragung und Grablegung), richtig in der Zeichnung der Extremitäten und fleissig in der Behandlung. Die Gewandungen sind noch frei von dem spätern eckigen und knittrigen Faltenwurfe, und überhaupt bezeichnen diese Bildwerke ihrem Style und ihrer Ausführung zufolge den schönsten Stand der mittelalterlichen Bildkunst, daher man dem Vorschlage Eduard Mauchs beistimmen muss, der sie am Ulmer Münster eingesetzt wünscht, wo sie ihre würdigste Stelle finden würden. Der Umstand, dass der jüngere Sürlin viel für die Blaubeurer Kirche thätig gewesen, lässt die Vermuthung zu, dass diese Gebilde demselben Meister angehören könnten; doch da nicht sicher steht, dass Sürlin der Jü. auch Steinbildner gewesen, so ist füglicher an den „ältern Sürlin“ zu denken, von dem man ein beglaubigtes Steinmetzwerk aus dem J. 1482 (den Ulmer Marktbrunnen) kennt, welches gewiss nicht das einzige Werk gewesen, das der sonst im Schnitzfache berühmte Bildner in Stein ausgeführt hat. — Ein hübscher Schnitzaltar aus dem Ende des 15. Jahrh. in der alten Kapelle zu Ossiach im Villacher Kreise Illyriens. Das Mittelstück enthält in fast lebensgrossen Holzfiguren, die in Gold und Farben gefasst sind, die heil. Jungfrau zwischen St. Katharinen und St. Margarethen. Die beiden Thürme enthalten innerhalb die 14 Nothhelfer in halberhobner Schnitzarbeit, aussen aber vier Gemälde. Das Dach hat die geschnitzten Gestalten des Heilands und der Heiligen Benedikt und Florian. — Zwei Schnitzaltäre in der Schlosskapelle zu Pulgarn im Mühlkreise Oberösterreichs. — Ein Flügelaltar aus dem Ende des 15. Jahrh. in der Wallfahrtskirche zu Ramersdorf bei München, ohne Zweifel von bairischer Kunsthand. In hocherhobener figurenreicher Holzarbeit zeigt er immitten die Kreuzigung, auf den Flügeln den Oelberg, die Geisselung und Kristus vor Kaifas und vor Pilatus. Die stählernen Rüstungen der Krieger, namentlich die Helme mit Augen- und Kinnschirmen verkünden das Ende des 15. Jahrh. Die fortgeschrittene Kunst zeigt sich hier in ihrem Kraftbewusstrein, aber darum erscheint sie auch minder naiv und innig als die frühere. Viel geleistet ist in der Karakteristik und dramatischen Behandlung des Gegenstands, Kristus zumal ist von herrlichem ergreifenden Ausdruck. Hier ist das Gebiet, wo um jene Zeit die Münchner und Augsburger Schulen in ihrer Richtung sich berühren. — Ein gutgearbeiteter Reliquienkasten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. im Münster auf der Insel Reichenau bei Konstanz. Die Dachflächen sind glatt, an jeder Seitenwand sind sechs Apostel, an den Giebelseiten das Marterthum der heil. Fortunata und die Enthauptung zweier Heiligen, deren Gebeine der Kasten enthalten soll. Ebendaselbst trifft man einen etwa aus ders. Epoche herrührenden Kasten mit flachem

Dache, der in rauherer Arbeit an den beiden Langseiten in Runden zwei heilige Bischöfe zwischen den vier Evangelisten enthält. — Werke der Schnitzkunst im oberösterreichischen Stifte Schlägel. — Aus dem letzten Drittel des 15. Jahrh. eine prachtvolle, 3 F. 8½ Z. hohe, vergoldete silberne Monstranz in schönster germanischer Architektur mit vielen, zum Theil trefflichen Figürchen, im badischen Grenzdorfe Tiefenbronn. — In der Sammlung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm ein Kristus auf dem Palmesel. Die Figuren sind völlig rund in Lebensgrösse aus Holz geschnitzt und bemalt. Neben ernstem Ausdrucke im Heilandskopfe sind Hände und Füsse mager, die ganze Gestalt etwas steif, der Faltenwurf aber grossartig, das Thier wolbeleibt und rundlich behandelt. Dies früher bei Prozessionen verwendete Reiterbild Kristi ist vielleicht von demselben Ulmer Meister, welcher im J. 1446 ein ähnliches Kunstwerk für das Ulrichskloster zu Augsburg lieferte. — In der Schnitzwerksammlung des Dekans Dr. Dursch zu Wurmlingen bei Tuttlingen ein Altarbildwerk, welches die Kreuzigung in fast halblebensgrossen Figuren vorstellt und zum Trefflichsten gehören dürfte, was Meister *Sürlin* geschaffen hat. Die Erhaltung dieses herrlichen Holzbildwerks lässt bis auf den reichen Farbenschmuck hinaus nichts zu wünschen übrig. — Der Oelberg, die Kreuzigung etc. vor der Viktorkirche zu Xanten am Niederrheine. — Ein nicht uninteressantes, an der Nikolaikirche in Zerbst befindliches Relief mit der Darstellung eines Schweines, an dessen Euter zwei Juden hängen, während ein dritter den Kopf und ein vierter Jude den Schwanz des Thieres festhält. Durch dieses komisch-satirische Bildwerk sollten die Schacherjuden abgehalten werden am Gotteshause ihren Kram zu treiben. (Aus demselben Grunde wurde auch an der Kirche zu Wittenberg ein ähnliches Kunstwerk angebracht.)

1499—1513. Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Kunigunde im Dome zu Bamberg, Hauptwerk des berühmten Würzburger Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Dies schöne, mit der grössten Sorgfalt in Solenhofer Kalkstein ausgeführte Werk, welches oben die Gestalten des Kaisers und der Kaiserin, an drei Seiten aber in fünf sehr erhabenen Reliefen Vorgänge aus dem Leben des Herrscherpaars enthält, offenbart die bedeutende Eigenthümlichkeit des Meisters in besonders scharfem Gepräge. Eine würdige Abbildung dieses Prachtgrabes bleibt sehr wünschenswerth. Nähere Beschreibung s. im Art. *Altdeutsche Kunst*, B. I. S. 316.

Um 1500 blühte zu Innsbruck Peter Löffler (Layminger) als Kunstgiesser.

Um 1500. Kolossale Reiterstatue des heil. Martin am südlichen Münsterthurme zu Basel. — Grossartiger Grabstein des Bischofs Syrk in der Frauenkirche zu Trier. — Werthvolle Schnitzbildwerke am Markgrafenaltare zu Heilsbronn.

Um oder nach 1500. In der Schnitzbildersammlung des Dekans Dursch zu Wurmlingen bei Tuttlingen ein höchst anmuthiges Holzgebilde, das in halblebensgrossen Figuren die heil. Familie vorführt. Grossmutter Anna mit dem Kristkinde und die ungemein liebliche Jungfrau-Mutter sitzen auf einem kleinen Hügel; zu den Seiten stehen Joachim und Josef, Gestalten von seltner Schöne und karaktervollem Ausdrucke. Zu Füssen der Heiligen knieen Engel, die dem Kristkinde mit kindlicher Anmuth Früchte bieten, welche sie dem Gesträuche des Hügels entnehmen. Diese köstliche, in allen Theilen vortrefflich ausgeführte Gruppe soll ein Werk des *Veit Stoss* sein und verdiente jedenfalls durch die nachbildenden Künste veröffentlicht zu werden.

1500. Gypsenes und bemaltes Standbild einer Marie mit dem Kristkind auf dem Arme, in einem Schreine rechts vor dem Hauptaltare der Marienkirche zu Danzig. Die Formen dieses schönen Werks aus dem Anfange des 16. Jahrh. sind voll, der Faltenwurf grossartig und geschwungen, wie es im 14. Jahrh. üblich war. Man möchte demnach annehmen, dass diese Statue ein freies Nachbild eines frühern hochgehaltnen Marienbilds sei.

1500. Vier grosse Tafeln aus Lindenholz mit erhobener Arbeit vom Schnitzmeister Veit Wagner neben dem Altare der Simultankirche zum alten St. Peter in Strassburg. Von den zwei Haupttafeln links zerfällt die eine (die dem Altar zunächst befindliche) in zwei Abtheilungen. Hier sieht man erstlich die Erweckung des Maternus, wie seine beiden Gefährten an seinem Grabe ihm den Bischofstab auflegen und er sich sofort erhebt, zweitens denselben Heiligen als Bischof, wie er seine Gefährten zu Bischöfen weiht. Dann folgt die Einweihung der Kirche zum St. Peter; da sieht man Maternus, Valerius und Eucharius (jene laut der Legende vom heil. Petrus nach Gallien und Germanien gesandten Apostel) im Ornate die Prozession anführend. Als Gegensatz zum Kristenthum, das hier eine neue sichere Stätte gefunden, zeigt uns der Künstler im rechten Vordergrunde in sinnbildlicher Andeutung das vor der Kraft der Heilandslehre zusammenbrechende Heidenthum. Mit grosser

technischer Fertigkeit sind diese Bildwerke ausgeführt; die Ausarbeitung ist selbst im Untergeordneten genau, wie in den Verzierungen an den Gewändern etc. Die beiden Tafeln rechts vom Altare beziehen sich auf den Kirchenpatron, den Apostel Petrus. In dem einen Bilde erscheint er dreimal, zuerst gekreuzigt (und zwar den Kopf gegen den Boden, die Beine gen Himmel, wie's die Legende befiehlt), zweitens das Kreuz auf sich nehmend, drittens als Schlüsselbewahrer der Himmelsburg. Die Judengesichter links sehr gelungen, die Arbeit überhaupt sehr fleissig. Endlich die Befreiung Petri aus dem Kerker durch englische Hilfe, ein ebenfalls lobwürdiges Bildwerk, wo der Apostelkopf karakteristisch und der Schlaf der Wächter naturtreu ausgedrückt ist. (Augenverletzend sind auf diesen Schnitztafeln nur die schweren plumpen Wolken, die man dem Plastiker sofort zurückschenken möchte.)

Nach 1500. Das Sakramenthäuschen in der Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall, mit bemalten Figuren. — Der lebensgross aus Sandstein gehauene Kristof mit dem Kristkinde auf der Brunnensäule auf dem Weinhofe zu Ulm. — Das Weihbrotgehäus in St. Kilian zu Heilbronn. Ein herrliches, 2 F. hohes Holzbildwerk in der Kirche zu Imbach in Niederösterreich, welches Dürerscher Hand nicht unwerth befunden wird und den Heiland als guten Hirten mit dem Lamme um den Hals, im Gefolge einiger Jünger, darstellt. — Eine reiche Monstranz mit plastischen Figuren in der Kirche zu Schwäbisch-Gmünd.

1500—1506. Die 6½ F. hohen sandsteinenen Standbilder Kristi, des Täufers und der zwölf Apostel an den Strebepfeilern der Würzburger Marienkapelle, von Tilmann Riemenschneider. Der Künstler empfing für jede dieser Figuren nicht mehr als zehn Gulden. — Vor oder nach diesen Arbeiten fällt der Riemenschneidersche Oelberg, welcher sich ehmals vor der Würzburger Burkardskirche befunden hat. Die davon noch erhaltnen schlafenden Jünger sieht man zu Würzburg auf dem Wege nach der Wallfahrtskapelle.

1501. Prächtiger Flügelaltar in der Chorkapelle der Cisterzienserkirche zu Zwettel in Unterösterreich. (Beschrieben in Franz Tschischka's Werke: „Kunst und Alterthum im österr. Kaiserstaate", S. 108.) — Die von Adam Kraft in Stein gearbeiteten Hochbilder an der Chorwand hinter dem Hochaltare der Sebaldskirche zu Nürnberg, darstellend das Abendmahl, den Oelberg und den Judaskuss. Diese Bildwerke haben 5 F. in Höhe und Breite und lassen Krafts Bildnerkraft im Nachlassen begriffen erscheinen. Sie sind in der Anordnung flüchtig; am Vorzüglichsten ist in dieser Hinsicht noch der Judaskuss, in welchem auch das dramatische Leben, die rasch vor sich gehende Handlung und der kräftige Ausdruck, am Meisten durchgebildet ist. Am Verworrensten ist das Abendmahl, namentlich auch im Gefälte; es spricht nur durch einige herrliche Bildnissköpfe an, da darauf viele Mitglieder des Nürnberger Raths abgebildet sind. Demselben Jahre entstammt auch eine Kraftsche Marienkrönung, die jetzt im Innern der Tetzelkapelle der Egidienkirche zu Nürnberg aufgestellt ist. Dies Werk, vielfach beschädigt, zeigt fast drei Fuss hohe Einzelfiguren unter germanischen Schirmdächern. In der Mitte die von zwei Engeln gekrönte Maria, zur Rechten ihr Gottsohn, zur Linken Gottvater, beide besonders edel, und hinter jedem ein dienstbarer Engel. Unter Marien eine Engelgruppe, unter dem Herrgotte und dem Gottsohne viele Anbetende.

1502. Der schön gemeiselte Grabstein des Jörg Heidelberger in der Kirche zu Heinrichschlag im Erzherzogthum Oesterreich. — Grabplatte des Grafen Otto IV. von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild, angeblich ein Werk Peter Vischers, das bereits zwischen 1487—1490 entstanden sein soll. Das herrliche Hochbild des Grafen wäre nach Karl Heideloffs Vermuthung erst von Veit Stoss in Holz geschnitzt und darnach von Vischer gegossen und ciselirt worden.

1502 oder 1503. An der Pfarrkirche im Marte Melk ein schöner Oelberg mit lebensgrossen Gestalten aus Sandstein, durch die Umschrift als Grabdenkmal des Bürgers Merten Gastgeb bezeichnet.

1503. Grabplatte des Fürstbischofs Veit I. (Truchsess von Pommersfelden) im Dome zu Bamberg, angeblich ein Werk Peter Vischers. — Gussdenkmal des Domherrn Fr. von Schaumberg in der Sepultur des Bamberger Domes.

1503 und 1510. Grabmal des 1503 verstorbenen Kardinals Friedrich, Bischofs von Krakau, vor dem Hochaltare der Krakauer Kathedrale. Eine gravirte Messingplatte, wie sie namentlich in den polnischen Domen von Gnesen und Posen so häufig vorkommt, deckt das Grab zu ebener Erde ein. Die Gestalt des Kardinals ist darauf in tüchtiger Weise mit vertieften Umrissen eingegraben; namentlich ist der Kopf sehr gelungen. Gothische Tabernakel und Giebel aller Art, mit kleinen Heiligenfiguren durchwoben, umgeben die Hauptfigur in gewohnter Weise. Das polnische Wappen, von einem Kardinalshute überdeckt, befindet sich zu jeder Seite

zuoberst der Figur, neben dem Fussende aber sind die bischöflichen Wappen angebracht, rechts drei Lilien, links drei Kronen, jedes unter einer Inful. (Diese Grabplatte, mit latein. Umschrift versehn, ist entweder noch im Todesjahre des Kardinalbischofs oder im Jahre darnach gefertigt worden; wahrscheinlich liess das Domkapitel sie von einheimischen Künstlern anfertigen, natürlich von deutschen oder doch von deutscher Herkunft, denn nur solche durften Mitglieder der Zünfte der völlig deutsch eingerichteten Städte in Polen sein. Schon die grosse Menge ähnlicher Arbeiten, namentlich in Gnesen und Posen, lässt auf lokale Arbeit in Polen mit grosser Sicherheit schliessen.) An dem gegen das Kirchenschiff gerichteten Kopfende des Monuments wird ein Sockel dadurch gebildet, dass zu beiden Seiten desselben die Stufen zum Vorplatze vor dem Altare hinaufführen. Hier ist ein Bronzerelief von höchster künstlerischer Vollendung angebracht. Links thront Maria mit dem Kinde, hinter welcher zwei Englein einen Vorhang halten. Rechts vor ihr kniet der Kardinal, dem ein zur Seite stehender Bischof (wahrscheinlich St. Stanislaus) den Tod herbeiführt. Alles dies ist in der meisterlichsten Vollendung, wie sie damals wol nur in Peter Vischers Werkstatt zu Nürnberg zu finden war. An ihn erinnern zumal auch die kleinen Engel, sowie auch andre denselben ähnliche, welche sich an den die Seitentreppenstufen begleitenden Zwickeln zu beiden Seiten des Monuments befinden und welche Wappen tragen, mit Delfinen, oder Violinen, Glöckchen u. dergl. spielen. Sie sind, wie so häufig an Vischers Werken, z. B. dem herrlichen Relief des Henning Göden in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome zu Erfurt, weniger vollendet als die grossen Gestalten, vielmehr zeigen sie auch hier eine gewisse Härte. Im Ganzen aber dürfte dies Kunstwerk zu dem Schönsten gehören, was aus jener berühmten Werkstatt hervorging, obschon der Name des Künstlers oder das Zeichen desselben nicht darauf zu entdecken ist. Die Inschrift über dem Relief lautet: *Hoc opus Federico Cardinali Cazmiri filio, qui quinque et triginta annis exactis M. D. III. Marcii XIIII. obiit, fratri carissimo divus Sigismundus rex Poloniae pientissimus posuit ab incarnatione Domini M. D. X.* (Nach den Mittheilungen Ferdinands von Quast in Nr. 50 des Stuttg. Kunstblattes 1847.)

1504. Der „Welsersche Hochaltar" von Veit Stoss. Ein sehr beglaubigtes Ueberbleibsel dieses nun zerstreuten Werks ist die bemalte Schnitzgestalt der Maria mit Kind, welche jetzt an der nördlichen Seitenwand im linken Seitenschiffe der Nürnberger Frauenkirche aufgestellt ist. — Der englische Gruss in zwei lebensgrossen Statuen von Adam Kraft an dem Eckhause Nr. 1 *c.* neben der Sebaldskirche zu Nürnberg. Dies Haus besass ein Gabriel Bronner, der also seinem Engelnamen zulieb die Verkündigung Mariens zum Aussenschmuck seines Hauses wählte.

1504. Denkmal des Erzb. Berthold von Henneberg im Dome zu Mainz. Es ist allda die kolossalste Statue im Mittelschiffe; der Körper zwar etwas verzeichnet, aber tüchtig gearbeitet, das Antlitz körnig und edel, die Hände, zum Theil auch das Gewand etc. untadelhaft.

1505. Das zierlich gearbeitete Herrgottshüttchen (Sakramenthäuschen) in der Steffanskirche zu Eggenburg im Erzherz. Oesterreich. — Das 46 F. hohe Tabernakel zu Schwabach, eins der letzten Werke, wenn nicht das letzte von Adam Kraft, der 1507 im Schwabacher Spitale verstarb.

1505. Merkwürdiger Denkstein im Chore der Schlosskapelle zu Freistadt in Oberösterreich. Immitten kniet ein schlankes Weib mit fliegenden Haaren und langem Gewand, um das sich Reben mit Trauben herumranken. Die Umschrift besagt: *Lasler Prager, Erbmarschalch in Kernden, und Anna Fuxin von Fuxperg, seine Hausfrau.* Rechts das Pragersche, links das Fuchsische Wappen. — Steinernes Grabmal für Martin von Redwitz in der Burgkapelle bei Bamberg. — Metallene Denkmale der Domherren Johann Stein v. Ostheim und Eberhard von Rabenstein in der Sepultur des Bamberger Domes.

1505—1506. Grabplatte des Fürstbischofs Georg II. (Marschalk von Ebnet) im Georgenchore des Bamberger Domes, Gusswerk von Peter Vischer. In der fürstbischöflichen Kammerrechnung heisst es darüber: 60 *Fl. gegeben Meister Peter Vischer Rothschmidt zu Nürnberg von Bischof Jorgen seligen Messingen Guss- oder Grabstein zu machen, der ihn durch Linhart Helt also zu machen angedingt und aus Befehl meines gnäd. Herrn zu zalen geschafft ist.* Vergl. Josef Hellers Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domk. zu Bamberg (Nürnberg 1827), wo diese Platte nebst denen der Bischöfe Heinrich Gross v. Trockau und Veit v. Pommersfelden abgebildet ist.

1506. Gut gearbeiteter Grabstein des Wolfgang Haidelberger im Kirchlein des Marktes Dross im Erzh. Oesterr. — Die sogen. Levitenstühle links vom Hochaltar in

der Kirche zu Ennetach im Sigmaringischen. Diese schönen Chorstühle sind laut Inschrift von Jörg Sürlin dem Jü.

1507 starb, 71 Jahre alt, der Münzmeister und Graveur Bernard Behem zu Hall in Tirol. Derselbe prägte unter Erzherzog Siegmund die ersten Thaler mit dessen Bildnisse. — In dems. J. starb, 77 Jahre alt, der grosse Nürnberger Bildhauer Adam Kraft im Hospitale zu Schwabach.

1507. Die aus 15 lebensgrossen sandsteinenen Rundfiguren bestehende Grablegung in der Holzschuherschen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg, angeblich das letzte Werk Adam Krafts, jedenfalls aus der Kraftschen Schule. Der Heiland wird vom bärtigen Josef v. Arimathia (Krafts Bildniss) und von Nikodemus sorgfältig ins Grab gelegt, indess die trauernde Mutter im Nonnenschleier die Hände faltet und Magdalene zu des Hingeschiedenen Füssen kniet; neben ihnen Johannes und die klagenden Frauen in anmuthigster Naturbildung, im Gegensatz gegen den Knecht mit den drei Nägeln und gegen die drei am Fusse des Sargs schlafenden, etwas kleinern Kriegsknechte.

1507. Das heilige Grab, schöne Schnitzarbeit im architektonischen Style des 15. Jahrh. in der Sakristei der Zwickauer Frauenkirche. Stifter dieses Werks war der um Zwickau hochverdiente Martin Römer. — Das achtseitige, sehr geschmackvoll verzierte Weihwasserbecken im Ulmer Münster.

1507—1510. Die Tumba des Grafen Herrmann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth in der Stiftskirche zu Römhild, ein dem Peter Vischer zugeschriebenes Erzwerk.

1507—1519. Das Grabmal St. Sebalds in der Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg, das grösste Gusswerk, welches aus Peter Vischers Werkstatt hervorgegangen ist. Es bildet gleichsam eine Kapelle, in deren Mitte der mit Silberblech überzogene eichene Sarg vom J. 1397 steht, welcher die Gebeine des Heiligen enthält. Die Höhe des Grabmals beträgt 15 Fuss, die Länge 8 Fuss 7 Zoll, die Breite 4 Fuss 8 Zoll. Das Ganze ruht auf vier Delfinen und zwölf Schnecken, durch welche ein ruhiges sanftes Tragen versinnbildet wird, wobei man nur nicht an die Tragkraft dieser Geschöpfe denken darf, die freilich in keinem Verhältniss zur Schwere des Monuments steht. Acht Säulen tragen das Gewölbe, auf dem sich drei Thürmchen und Zinnen erheben, deren mittlere und höchste mit dem Kristkinde gekrönt ist. Die zwölf Apostel, 1 Fuss 11 Zoll hoch, umstehen an den Säulen das Grabmal, gegen Morgen Petrus und Andreas, gegen Mittag Paulus, Philippus, Jacobus und Johannes, gegen Abend Thaddäus und Matthias, gegen Mitternacht Matthäus, Thomas, Bartholomäus und Simon. Ueber den Aposteln befinden sich die zwölf Figürchen der Profeten, welche die Pfeiler krönen; sonst sind noch 72 Figuren angebracht, darunter selbst mythische mit allegorischer Bedeutung. Am reichverzierten Untersatze, worauf des Heiligen Sarg steht, befinden sich vier Bildwerke, welche Scenen aus Sebalds wunderthätigem Leben vorführen. Gegen Abend am Untersatze steht St. Sebald und gegen Morgen der Meister Peter Vischer, welcher Bunzen und Treibhammer in den Händen hält. Dies 120 Zentner Metall enthaltende, durch seinen Bildschmuck weltberühmte Erzwerk ist auf Veranlassung Sebald Schreiers, eines um Nürnberg vielfach verdienten Bürgers, durch freiwillige Beiträge der Bürgerschaft zu Stande gekommen. Das dafür zusammengebrachte Geld belief sich auf 26,400 Gulden. Am Sockel dieses schönsten Denkmals, welches Nürnberg aus der Zeit seiner Kunstblüte besitzt, liest man die Urkunde: *Petter Vischer, Burger zv Nurmberg, machet das werk mit seinen sunnen. vnd ward folbracht im jar* 1519 *vnd ist allein Got dem Allmechtigen zv lob vnd Sanct Sebolt dem Himelfursten zv Eren mit hilff frumer leut von dem allmussen bezalt.* Weltbekannt sind durch Nachbildungen aller Art die in Ausdruck, Zeichnung und Draperie gleich bewundernswerthen Apostelfiguren dieses Monuments. In ihnen ist eine ausserordentliche Feinheit künstlerischer Gefühlsstufen entwickelt und überhaupt zeigt sich in der ganzen Auffassung und fleissigen Durchbildung wahrhaft, was man im edelsten Sinne Styl nennt. So schön, so stylistisch edel aber auch diese und andre Rundfiguren des Erzdenkmals sind, so scheinen sie doch noch von den freilich weniger in die Augen fallenden Flachbildern überboten zu werden, welche an beiden Langseiten des Untersatzes vier Wunder des Heiligen veranschaulichen. Hier zeigt sich der Künstler in seiner grössten Stärke, denn diese wunderscenischen Bildwerke sind ausgezeichnet in der plastischen Anordnung, höchst stylgemäss in der Reliefbehandlung und voll Lebendigkeit in der Darstellung der für einen starken Kindsglauben berechneten Legende. Die Einzelschönheiten des Monuments müssen uns freilich trösten über das nicht durchweg erfreuliche Ganze, in welchem schon italischer Einfluss sehr bemerklich hervortritt. Wie misslich eine Vermischung des Germanismus mit der Novantike ist, zeigt sich recht deutlich an

diesem im Einzelnen so gediegenen Denkmale, denn das Bauliche desselben ist zwitterhaft und wie alles Zwitterhafte unästhetisch, während der bildnerische Schmuck durch die Vergesellschaftung der Apostel und Profeten mit Figuren aus dem klassischen Mythenkreise die Gedanken des Betrachters verwirrt. Die vielen der Allegorie dienenden Figürchen werden insofern, als sie an sich schön sind, noch gern in den Kauf genommen, aber wahre Freudenverderber sind die hässlichen drei Kuppeln des nichtssagenden Grabhimmels, der ausserordentlich empfinden lässt, welcher Abbruch dem Ganzen durch die Nichtausführung der von Veit Stoss projektirten Bekrönung geschehen ist. Von den fünf Söhnen Peter Vischers, welche alle am Sebaldsgrabe Mitarbeiter waren, wird der in Italien gewesene Hermann (der älteste Sohn, der zur Unterscheidung vom Grossvater als Hermann Vischer der Jüngere zu bezeichnen ist) sehr bedeutend auf das Werk eingewirkt haben. So erklärt sich hier sehr natürlich das sonst für den alten Vischer sehr sonderbare Durcheinanderwerfen von Gothik und Renaissance. Eine Hauptansicht des Sebaldgrabes hat man in grossem Stiche von *Reindel*. Stiche der Bildwerke von *Dems*. und von *Friedr. Wagner*.

Um 1508 das Denkmal der Frau Anna Eltlin an der Kirche zu Heidingsfeld bei Würzburg, eine sehr erhobene Arbeit in Sandstein von Tilmann Riemenschneider, vorstellend die Betraurung Kristi durch Maria, Johannes und Magdalena. Dies Hochwerk ist sehr fein durchgebildet und ergreifend im Ausdruck der Köpfe. (Abgeb. findet man es in K. Beckers 1849 ersch. Werke über gen. Künstler.)

1508. Denkmal des Erzbischofs J. v. Liebenstein im Dome zu Mainz. Die Statue kräftig gemeiselt, die kleinen Figuren zur Seite sehr fleissig, die Anordnung schön. — Der grosse Schwabacher Altar, aus Michel Wolgemuts Werkstatt. Die Mitte des Innern zeigt in sehr reich bemaltem und vergoldetem Schnitzwerke Kristus und Marien als Thronende, über deren Haupte ein Engel eine Krone, zwei andre einen Goldteppich halten; zu den Seiten Johannes der Täufer und St. Martin. Oben drei Schirmdächer in reichster und manierirtester Gothik jener Zeit. Die Innerseite der Flügel enthält in erhabener Arbeit die Anbetung der Hirten, die Ausgiessung des heil. Geistes, die Auferstehung Kristi und den Tod Mariens; im Innern der Altarstaffel das Abendmahl. — Silberne Monstranz mit schöner Filigranarbeit in der Leonhardskirche des Marktes Matzen im Erzh. Oesterreich.

1508—1529 blühte Steffan Godl als Giesskünstler zu Mühlen in Tirol.

1509. In einer Krakauer Urkunde aus diesem Jahre kommt ein Stanislaus Stoss zum Vorschein, welcher der ältere Sohn des berühmten Veit Stoss war und auch die Kunst des Vaters übte. In den Jahren 1515 und 1527 erscheint er unter dem Namen Stenczel Schnyczer als Altmeister der Malerzunft zu Krakau.

1509. Kristus mit den Schächern, dabei Maria, Johannes und Magdalena, ein beachtenswerthes (für den Schöffen Jakob Heller und dessen Frau ausgeführtes) Steinwerk auf dem Domkirchhofe zu Frankfurt am M. Die Gruppe besteht aus freien Statuen, die gut und würdig behandelt sind. — Die zwei grossen Sitzreihen links und rechts dem Chore in der Kirche zu Ennetach bei Mengen, geschnitzt von Jörg Sürlin, in jüngster Zeit leider weiss angestrichen.

1509. Eine 25 Dukaten schwere Goldmünze des Kaisers Max, geprägt bei Gelegenheit des Krieges gegen Venedig. Die Vorderseite zeigt den Kaiser zu Pferd mit der Krone auf dem Haupte und der Reichsfahne in der Rechten. Auf der Rossdecke steht: *Halt Mas in Allen Ding*. Die Rückseite zeigt den doppelköpfigen Adler des deutschen Reichs mit dem Bindenschilde von Oesterreich auf der Brust, umgeben von den Wappen Ungarns, Oesterreichs etc., im innern Kreise acht, im äussern neunzehn Wappenschilde.

Um 1510 das Altarschnitzwerk in der heil. Geistkirche zu Kolberg. — Die Bildwerke der sogen. goldenen Pforte der Annenkirche zu Annaberg. Gut und selbst grossartig in der Erfindung, sorgfältig in der Ausführung.

1510. Das sandsteinene Ciborium im Dome zu Fürstenwalde. Vergl. den Stadtartikel. — Schönes Standbild Heinrichs von Alberg in der Annakapelle der Schottenklosterkirche zu Regensburg. — Halberhoben in Marmor gearbeitete Rittergestalt des Martin Neudegk im schönen Kirchlein des alten Schlosses Pottschach in Niederösterreich. — Metallene Denkmale der Domherren Krist. v. Thünfeld, Eberh. v. Redwitz und Matth. v. Schaumberg in der Domsepultur zu Bamberg. — Der brillant geschnitzte Kanzeldeckel im Münster zu Ulm, von Sürlin d. Jü.

1510. Schnittbildwerke Albrecht Dürers. 1) Im britischen Museum zu London (im Kabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen) ein überaus kunstreich in Speckstein geschnittnes Hochrelief, darstellend die Geburt des Täufers. Die Wöchnerin Elisabeth liegt in ihrem stattlichen Bette, das die Mitte des Raumes einnimmt; zur Linken (vom Standpunkte des Beschauers genommen) steht eine Frau,

welche ihr Suppe reicht, und zur Rechten ein Mann im Gespräche mit ihr, der an den Fingern wol die Jahre ihres Alters abzuzählen scheint. Dieser Theil der Darstellung bildet den Hintergrund und ist sehr flach gehalten. Vorn sitzt der alte Zacharias mit einer Tafel in der Hand, um zu schreiben, indem eine Frau mit dem neu gebornen Kinde zu ihm tritt und zu fragen scheint, welchen Namen es erhalten solle. Am Rande rechts hinter dem alten würdigen Vater steht ein Greis mit einem über Kopf geworfnen Gewande und sieht ihm aufmerksam zu; ein junger Mann neben ihm scheint dagegen zu lachen. Diese Figuren sind sehr hoch gehalten und erscheinen fast freistehend, sowie auch ein links liegendes Bologneserhündchen und daneben etliche Bücher und ein Täflein mit Dürers Künstlerzeichen und dem Datum 1510. Dies wie ein Gemälde behandelte Relief ist von bewundernswürdiger ins Kleinste gehender Vollendung und die Köpfe sind von einer Wahrheit und einem Ausdrucke, wie man es nur vom Talente des Dürer erwarten kann. Es hat 7½ Zoll Höhe bei 5½ Zoll Breite (nach englischem Maas). — 2) Ein Hochrelief mit der Predigt des Täufers von ganz ähnlicher Arbeit und derselben Grösse, wol ein Gegenstück des Ebenbeschriebenen, im Museum zu Braunschweig. Der predigende Johannes steht links auf einem Felsen; vor ihm sitzt eine Frau mit einem vor ihm stehenden Kinde, rechts ein geharnischter Mann mit hohem Federbusche. Diese beiden Figuren sind sehr hervortretend, so auch in der Mitte eine Mutter, welche ihr Kind stillt. Im Hintergrunde mehre sehr schöne Köpfe, die, wie auch die Landschaft, sehr flach gehalten sind. — 3) Aus Buchs geschnitzte Rundfigur einer Nürnbergerin im gräflichen Museum zu Schloss Breitensee in Unterösterreich.

1510. Der Bischofstuhl im Dome zu Halberstadt, mit einem erzenen Adler, der aus Vischers Werkstatt herrühren soll. — Die Kirchenstühle in der Kapelle zu Kiderich, beschafft von Eberhard Sallkener aus Abensperg.

1511. Ungemein leicht und geistreich gearbeitete Medaille mit dem Bildnisse Hermann Vischers des Jü.

1511—17. Der ehemalige Hauptaltar der Pfarrkirche zu Danzig mit Schnitzwerken und Gemälden von Meister Michael aus Augsburg. Dies jetzt nur verstümmelt vorhandene Prachtwerk verräth in Schnitzerei und Malerei einen gewandten Meister in der Art der Kunstausübung, wie sie damals in Nürnberg und Augsburg unter Dürer und Burgkmair gehandhabt wurde. Dass aber Meister Michael nur eine beschränkte Erfindungsgabe hatte, ergibt sich hier aus der häufigen Benutzung Dürerscher Compositionen.

1511—25. Das tüchtig gearbeitete Weihbrotgehäus in der Hauptkirche zu Nördlingen, im Architektonischen von Steffan Weyrer, im Bildnerischen von Ulrich Kreitz.

1512. Die Chorstühle in der Kirche zu Geisslingen, geschnitzt vom jüngern Sürlin.

1512—18. In diese Zeit fällt der nicht unverdienstliche, aber eine schon stumpfere Technik zeigende Taufstein der Kirche zu Magstatt, in welchem einst Kepler getauft wurde. In sieben Seiten sieht man die sieben Sakramente, in der achten das würtembergische Wappen.

1513 wurden zwei Hauptwerke deutscher Bildhauerkunst vollendet: das 1497 begonnene Grabdenkmal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Steffansmünster (von Niklas Lerch aus Strassburg) und das 1499 angefangene Grabdenkmal Kaiser Heinreichs II. im Bamberger Dome (von Riemenschneider aus Osterode).

1513. Die eherne Gedächtnisstafel des Kirchenprobstes Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Sie ist aus der Vischerschen Werkstatt hervorgegangen und zeigt den Verewigten knieend im Gebete vor einem Kristkreuze. Dies theilweis vortreffliche, theilweis minder gute Werk zeigt deutlich italischen Einfluss und wird wol mit auf Hermann Vischers des Jü. Rechnung kommen. Ein Monogramm ist daran nicht zu finden. — Die fünf Flachbilder aus dem Marienleben am Chörlein (Erker) des Sebalder Pfarrhofes. Abgeb. auf Pl. 17 des „Altdeutschen Musterbuchs.“ — Schön geschnitztes Holztäflein von Albrecht Dürer, die Himmelskönigin darstellend, in der Boisserée'schen Samml. zu München. (Abgebildet im Art. *Dürer*, B. III. S. 185.) — Lebensgross in Holz geschnitzte und bemalte Figur des heil. Alexius von nicht schlechter Arbeit hinter einem Thorflügel des Schlosses Erbach in Oberschwaben. Dieselbe ist laut Beischrift von M. B. Loscher.

1513—35. In diesem Zeitraume gossen die aus Mühlen bei Innsbrück gebürtigen Bildgiesser Steffan, Melchior und Bernhard Godl einen Theil der Bronzestatuen, welche den Marmorsarg Kaiser Maxens im Dome zu Innsbruck umgeben.

1514 führte Adolf Dowher zu Augsburg eine Schnitztafel für einen Altar der dasigen Ulrichskirche aus.

1514. Schöner Grabstein des Erzbischofs Uriel v. Gemmingen im Dome zu Mainz. — Epitaf der Herzogin Anna von Holstein in der Kirche zu Bordesholm, angeblich ein Gusswerk aus Vischers Werkstatt. — Erzene Denktafeln der Domherren Leonhard v. Egloffstein, Jakob v. Rüssenbach und Georg v. Schaumberg in der Domsepultur zu Bamberg. — Erzenes Grabdenkmal des Bischofs Thilo von Trotha im Dome zu Merseburg. — In Speckstein geschnittnes Medaillon von Dürer, das Profilbildniss eines mit Stulpkappe bedeckten Mannes, in der Kunstkammer zu Berlin.

1514—26. Dieser Zeit entstammt die Kanzel im Dome zu Merseburg.

1515. Die schöne Grabplatte des Domdechanten Georg von Stibar in der Domsepultur zu Bamberg, bezeichnet mit *H. K.* und einem Krebse, also ein Gussmerk des Bamberger Erzkünstlers *Hans Krebs*. — Ein Altarschrein mit Schnitzwerken und Gemälden, welcher der „Kalkarer Schule" anzugehören scheint, in der Reinholdskapelle zu Danzig. Sein Innres zeigt ein vergoldetes Schnitzwerk von zehn Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben und mit vier stehenden Sibyllen. Das Ganze krönt die fast lebensgrosse, in einem Tabernakel stehende Figur des heil. Reinhold, welcher in der Linken einen Speer trägt und mit der Rechten ein Schwert mit dem Haupte des überwundenen Königs Karlmann hält. Die Schnitzarbeit ist sehr schön in der niederdeutschen Weise. Die Köpfe der etwas kurzen Figuren sind höchst ausdrucksvoll, die Gewänder von einfachem Faltenwurfe. — Die bemalten hölzernen Standbilder des kolossalen Kristof, des Apostels Jakobus, des Drachenerlegers Georg und darunter die der Könige Reinhold und Sigismund in der Halle des Danziger Artushofes. — Das Bild der heil. Anna hinter dem Rathhause zu Freiberg im Erzgebirge. — Chorgestühl mit schönem Rosettenschmuck in der Klarenkirche (jetzigen Mauthhalle) zu Nürnberg. Dies Gestühl hat die Aebtissin Caritas Pirkheimer schnitzen lassen. — Grabstatue des Canonicus Lutern in der Stiftskirche zu Oberwesel aus Stein gearbeitet, sehr lebensvoll. — Silberne Monstranz zu Prigglitz in Niederösterreich, ein Meisterstück der Goldschmiedekunst. — Zierlicher Bleibrunnen im österr. Marktflecken St. Wolfgang (im Traunkreise).

1515—21. Das reiche geschnitzte Altarwerk mit der Passion im Dome zu Schleswig. Dieses grosse Meisterstück ist der Gipfel der mittelalterlichen Plastik diesseits der Alpen und übertrifft an Reichthum der Erfindung, an Fülle des Lebens, was Peter Vischer und Adam Kraft in Erz und Stein geleistet haben. Eine Beschreibung dieses Altars würde ermüden, ohne einen Schimmer von dem zu geben, woran das Auge sich nicht satt sehen kann. Die Schönheit der Figuren, wovon die vordern ganz hervortreten und die hintern Hautrelief sind, die Zartheit der Ornamente, welche sich um jede Abtheilung ranken, das schöne Ebenmaas alles Einzelnen zum Ganzen, die Mannichfaltigkeit und der Reichthum ohne Verwirrung, ohne Ueberladung, zeugt von Fantasie und gleich starker Besonnenheit, die man künstlerische Weisheit nennen könnte. So vortrefflich Alles an diesem Meisterwerke ist, so bot doch ein und der andre Gegenstand dem Meister besondere Gelegenheit dar, seinen Sinn für Schönheit der Formen darzulegen. Als Beispiel davon kann der römische Söldner angeführt werden, der uns den Rücken zuwendet und vor dem händewaschenden Pilatus steht. Die Geisslung sogar wusste der Künstler so edel darzustellen, dass selbst in dem Widrigen der Handlung die Schönheit der Gestaltng nicht unterging. Kristus, der sich aus dem Grabe erhebt, zwischen den schlafenden Wächtern, hat etwas Mysteriöses, Ehrfurchteinflössendes, und Kristus am Kreuze erscheint als Sieger über Schmerz und Tod. Die jeder individuell entfalteten gesunden Menschengestalt zugrundliegende eingeborene hohe Schönheit, die weder das missverstandene, die Natur verleugnende, alles Karakteristische verlöschende Kunstideal, noch jene niedere Natürlichkeit ist, welche das Specifische an jedem Einzelnen noch karikirt hervorhebt, stellte der grosse Künstler in dem von der Sünde erlösten Menschenpaare auf das Vollkommenste vor Augen. — Die Proportionen verhalten sich im Durchschnitte zu sieben Kopflängen. Die Gewandung ist tief gefaltet, meist fliessend und selbst, wo sie in den Gelenken scharf gebrochen ist, doch nicht geknittert. Die Juden sind sämmtlich orientalisch gekleidet, dahingegen haben die Jünger, Freunde und Angehörigen des Heilands idealische Tracht und weitgefaltete Gewänder. Die Römer tragen knappanliegende kurze Westen mit Bauschärmeln und enge Beinkleider, aber keine aufgeschlitzte Aermel noch dergleichen Beinkleider, wie solche im Anfang des 16. Jahrh. Mode waren, aber auch keine Schuhe mit spitzen Schnäbeln, welche gegen das Ende des 15. Jahrh. getragen wurden, so dass sich aus der Kleidung nicht die Zeit der Entstehung dieses Kunstwerks bestimmen lässt. — Welcher hohe Werth auf diese Schnitzarbeit von jeher gelegt wurde, geht daraus hervor, dass das Holz keinen Anstrich bekam. — Folgende kurze Angabe möge dienen, sich

einen Begriff von der Grösse der Arbeit zu machen. Dieses Schnitzwerk ist 47 Fuss hoch und 23 Fuss breit. Ausser unzähligen kleinern und grössern Figuren, unter welchen das Madonnenbild beinahe Lebensgrösse hat, sind in 22 Abtheilungen, in meistens freistehenden Gestalten, folgende Gegenstände dargestellt: Zuoberst Kristus am Kreuz und darunter Kristus als Weltrichter. Die Himmelfahrt Kristi. Adam und Eva. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Die Gefangennehmung Kristi. Kristus vor Kaifas. Die Geisselung. Die Abnahme vom Kreuz. Mariä und der Freunde Kristi Trauer am Grabe. Grablegung. Dornenkrönung. Verspottung. Kristus vor Pilatus. Kristi Höllenfahrt. Auferstehung. Unglaube des Thomas. Abraham, welchem Melchisedeck mit Brot und Wein entgegenkommt. Das Abendmahl. Das Liebemahl der ersten Kristen. Die Feier des Osterlammes. Immitten des Altares als grösste Gruppe die Kreuzigung. Man will wissen, dass in der Gruppe Abraham und Melchisedeck der Statthalter von Schleswig, Johann Rantzau, und der Abt Albert zu Kloster Bordesholm dargestellt seien. Im Gefolge des Abraham will man den Künstler und seine Gesellen sehen. Am Fusse des Altars steht die Inschrift: *Opus hoc insigne confectum est anno incarnationis domini* 1521 *ad Dei honorem.* Die Buchstaben haben eine weit ältere (verzierte) Form, als im ersten Viertel des 16. Jahrh. üblich war, denn zu Inschriften bediente man sich um 1521 der grossen lateinischen oder solcher Buchstaben, welche denen in gedruckten deutschen Büchern ähnlich waren. (Unter den von *Kristian August Böhndel* 1833 herausgegebnen Lithografien, welche diesen Altar und einzelne Theile desselben wiedergeben, befindet sich auch eine Abzeichnung dieser Inschrift.) Ursprünglich war das grosse Meisterwerk in der Klosterkirche zu Bordesholm aufgestellt, von wo es am 28. Januar 1666 nach Schleswig gebracht wurde. Leider schweigt die Inschrift über den Meister dieses erstaunenswürdigen Werkes. Zum Glück erfahren wir aus den *Monumentis ineditis rerum germanicarum*, dass der Künstler Hans Brüggemann aus Husum geheissen und mit seinen Gesellen sieben Jahre an diesem Altare gearbeitet habe. Ferner hat derselbe Meister einen Altar für Segeberg (Siegesberg), ein schönes Sakramenthäuslein für Husum und mit seinem Gehilfen (dessen Name aber nicht genannt wird) den Altar für Brügge und Neukloster geschaffen. Vergl. *Fiorillo* in dessen „Gesch. der zeichn. Künste in Deutschland.“ Der Name Brüggemann deutet auf Brügge in den Niederlanden hin, und vielleicht bildete sich dort der Künstler aus, so dass sein Familienname dadurch vergessen wurde. Vielleicht war er aber auch aus Brügge und erhielt zu Husum das Bürgerrecht. Die ausserordentliche Bedeutung des Meisters fordert zur Nachforschung auf, wann und wo er geboren und wer sein Lehrer gewesen. Im Werke selbst finden sich Merkmale genug zu der Folgerung, dass Brüggemann seine künstlerische Bildung in den Niederlanden empfangen.

Ausserdem bewahrt der Schleswiger Dom einen grossen in Holz geschnitzten Kristof, den man in Erwägung der sehr schwierigen Ausschnitzung einer so grossen Gestalt sehr bewundern muss, denn selbst bei dem kolossalen Maase hat er nichts Schwerfälliges oder Ungeschicktes. Wer weiss, ob er nicht auch von dem Meister abstammt, der jenen Altar für die Bordesholmer Kirche schnitzte.

1515—47. In diese Zeit fällt die goldschmiedliche Arbeit am kurfürstlichen Schwerte im Domschatze zu Köln. Griff und Scheide desselben, letztre mit durchbrochenem Laubgeflechte auf rothsammetnem Grunde, sind ein Meisterwerk stylgemässer Behandlung.

1516. Denkmal Johanns von Trittheim, des berühmten Geschichtforschers, im Neumünster zu Würzburg, ein grossartig behandeltes Flachbildwerk von Tilm. Riemenschneider. — Geschnitztes Holztäflein von Dürers Hand im Besitze Boisserée's zu München. Die Darstellung zeigt dieselbe Madonna, welche der Meister im nämlichen Jahre in Kupfer gestochen hat.

1517. Metallene Denkplatte für den Domherrn Wilhelm Schenk von Limburg in der Domsepultur zu Bamberg. — Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche zu Herrenberg in Schwaben, geschnitzt von Heinrich Schickhart dem Aeltern, der aus Singen gebürtig und Bürger zu Herrenberg war.

1518. Der vier Fuss hohe, achteckige, in reicher Spitzbogen-Architektur die tüchtig gearbeiteten Brustdilder von Moses, Josef, Josua, Jonas, Jeremias, Jesajas, Salomo und David enthaltende Taufstein der Kirche zu Urach. Auf dem Rande steht: *Anno Virginei Partus* 1518 *pridie Kalendas Majas per me Christophorum Statovarium Civem Uracensem.* Wol von demselben Meister ist die interessante Kanzel daselbst, welche in fünf Nischen die vier Kirchenväter und den Kanzler Gerson und an den die Nischen trennenden Pfeilern zwei Bischöfe, einen Papst und einen Mönch auf Konsolen mit den Evangelistensymbolen aufweist.

1518. Der berühmte englische Gruss von Veit Stoss in der Lorenzkirche

zu Nürnberg. Dies bemalte Schnitzwerk hat folgende Anordnung: die betende Maria und der verkündende Engel sind freistehende überlebensgrosse Rundbilder, die ein ebenfalls frei herausgeschnitzter Rosenkranz rahmenartig umspannt; über dem Kranze Gottvater mit Krone und Zepter, segnend, zwischen zwei Engeln; unter dem Kranze die Schlange der Eva mit dem Apfel, welche (als Bild der Erbsünde) durch das Ave besiegt wird, womit der Engel der Verkündung die Maria begrüsst. Am Kranze selbst die sieben Freuden Mariens in ebensovielen runden Flachbildern, welche zu dem Schönsten gehören, was von Veit Stoss bekannt ist. Reizend ist die fromme Anmuth und zarte Weiblichkeit der Marie, wie überhaupt der weiblichen Figuren dieses Bildners; dagegen ist nicht zu verkennen, dass im Engelsgrusse, nicht in den Flachbildern, sich schon eine gewisse Angewöhnung der Behandlung darthut, die in den ziemlich gleichmässig geschwungenen Linien der Köpfe, namentlich aber in den übermässig gebrochnen Falten der Gewandungen unangenehm auffällt, während Stossens frühere Schnitzereien, dieser Manier gegenüber, einen wirklich reinen schönen Styl haben. Besteller dieses ausgezeichneten Kunstwerkes war Anton Tucher, der dafür die Summe von 593 Gulden gezahlt hat. Abgebildet findet man es im *Nürnberger Gedenkbuch von J. G. Wolff*, auf Tafel 52. Die Freudenbilder in den Runden des Rosenkranzes stimmen merkwürdig überein mit einem höchst edeln Schnitzbilde der „Marienkrönung", welches in der Kaiserkapelle der Nürnberger Burg aufgehängt ist. Wäre dies Krönungsbild, das offenbar die Nachbildung eines Schongauerschen Kupferstichs ist, ebenso sicher von V. Stoss wie besagte Freudenbilder, so läge einer der bedeutendsten Einflüsse auf die Kunst des deutschpolnischen Schnitzmeisters ganz offen zu Tage. (Vergl. *Rettbergs Nürnb. Br.* S. 116.)

1518. Chorstühle der Dionysiuskirche zu Esslingen. — Geschnitztes Altarbild aus dems. Jahre in der Domkirche zu Brandenburg. Die Figuren sind etwas unter Lebensgrösse, stark vergoldet und bemalt. Dies ist eins der erträglichern Werke der mittelalterlichen Bildkunst jener Gegend, wo die Bildschnitzerei und Bildhauerei nicht eben geblüht hat. Die vor dem 16. Jahrh. in Berlin und Brandenburg verfertigten Bildwerke sind zum Davonlaufen; die Werke des 16. Jahrh. daselbst schliessen sich zwar hinsichtlich ihres Kunstwerthes noch hart den vorigen an, sind aber minder roh und zeigen doch Spuren von mehr technischer Fertigkeit und einem Fortschreiten zur Kunst; so finden wir namentlich in jenem Brandenburger Schnitzwerke die Figurenverhältnisse besser beobachtet, die Gewänder schon mehr stylisirt und die eckigen Faltenbrüche vermieden.

1518. Münze des Kaisers Max. Vorderseite mit dem Brustbilde des Kaisers im Harnisch. In der Linken hält er das Zepter, in der Rechten das Schwert. Rückseite mit dem sitzenden Kaiser, vor welchem Franz v. Sickingen kniet und die in Beischrift gegebnen Worte spricht: *armis Mercurium si non praeponas, maxime Caesar, semper eris victor faustaque regna tenens.*

1518—21. Denkmal des gelehrten Bischofs und ausgezeichneten Staatsmannes Georg Schenk von Limburg im Peterschore des Domes zu Bamberg. Es ist aus verschiednen Marmorarten gefertigt und ein sehr fleissiges Werk des geschickten Eichstädter Bildhauers Loy Hering. Der Fürstbischof starb 1522, fast dem selbstbestellten, 1521 aufgestellten Grabmale zulieb.

1519. Marmorne Relieftafel über dem Grabe der Margaretha von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard, ein Kunstwerk des Loy Hering aus Eichstädt. — Zwei merkwürdige Wandbilder aus Stein im zierlichen Kreuzgange zu Klosterneuburg. — Schnitzwerke des Dominikaners Urban Schumann in der Nikolaikirche zu Röbel im Mecklenburgischen. Vergl. den Jahresbericht des Vereins für Mecklenburg. Gesch. VIII. 110.

1519—20. Im Dome zu Würzburg das in Salzburger Marmor ausgeführte Denkmal des Bischofs Lorenz von Bibra, Werk Tilm. Riemenschneiders, in der Arbeit dem unter 1495 erwähnten Denkmale des Fürstbischofs Rudolf gleichend. Nur hat der Meister, der sonst in Allem am Germanischen festhielt, hier ausnahmsweise in der architektonischen Einfassung wie in den übrigen Nebensachen das Gothische mit der Renaissance vertauscht. (Der Bischof starb 1521, also im Jahre nach der Aufstellung des selbstbestellten Grabmals, wie der Fall ähnlich beim gleichzeitigen Bamberger Bischof Georg eintrat.)

Um 1520 blühte Georg Sesslschreiber als Former und Bildgiesser zu Mühlen in Tirol. Von ihm die ersten Statuen am Maxgrabe zu Innsbruck.

Im J. 1520 starben die Nürnbergischen Künstler Hieronymus Gärtner (namhaft durch Kleinschnitzeleien in Holz) und Sebastian Lindenast (namhaft durch getriebene Arbeiten aus Kupfer).

1520 goss zu Nürnberg Meister Hans v. Köln, der sich eine Zeitlang neben der

Giesserfamilie Vischer behauptete, das schöne Baptisterium der Marienk. zu Salzwedel. 1522 lieferte er das kunstreiche Gitter um dasselbe.

1520. Die hundert Reliefs an der Emporenbrüstung in der Annenkirche zu Annaberg, von den Steinmetzen Theophilus Ehrenfried, Jakob Hellwig und Franz v. Magdeburg gearbeitet und 1522—24 durch Hans von Kalbe und Balthasar Müller fein bemalt und vergoldet. Vergl. den Art. *Altdeutsche Kunst*, B. I. S. 317. — Fünf Bildwerke an der Kanzel ders. Kirche, das Kristkind auf Annens Schoose, wie es zu Marien zurückverlangt, und die vier Kirchenväter. Unten das sehr hübsche, die Anna mit der Jesusmutter enthaltende Wappen der Bergstadt, welches von zwei Bergknappen gehalten wird und unten zwei gekreuzte Hämmer hat. — Steinernes Grabmal für Georg von Schaumberg in der Kapelle der Babenburg bei Bamberg. Dies Denkmal entstand bei Lebzeiten des Genannten, der erst im J. 1527 verstarb. — Guterhaltner Flügelaltar aus Kuffern im Antiquarium des österr. Stiftes Herzogenburg. In der Mitte rund geschnitzt die von St. Niklas und St. Paulus umstandene Barbara. Die innern Flügel stellen in Holzbasrelief die Katharinengeschichte dar. Die Aussenseite der Flügel fehlt. Am Piedestal halten zwei Engel das Schweisstuch.

1520—30. In diese Zeit vielleicht gehört das in der Berliner Kunstkammer aufbewahrte Bildnissmedaillon von sehr vorzüglichem Kunstwerthe, welches die Umschrift führt: *Sophia Ortels iers alters ist* 28. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt; das Gesicht im Profil und den Zügen der Nürnberger Frauen entsprechend, wie sie z. B. Dürer liebt. Den Körper sieht man zur Hälfte von vorn, die Hände unter der Brust zusammengelegt. Das Relief ist ungemein zart und dabei ist das Zurückweichen der entferntern Theile höchst meisterlich beobachtet. Die Haltung äusserst edel gemessen, die Bewegung aufs Zarteste empfunden, die ganze Ausführung der Halbfigur überaus reizend.

1521. Bronzenes Epitaf der Margaretha Tucherin, sonst in der sogen. alten Pfarre zu Regensburg, jetzt im Dome daselbst. Dies Erzwerk mit Peter Vischers Monogramme stellt im Relief den Abschied des Heilands von seiner Mutter vor. Der Geist des grossen Giesskünstlers leuchtet hier mehr aus der schönen Zusammenstellung als aus der Durchführung hervor, welche durch zu starkes Ciseliren ein etwas hartes und handwerkliches Ansehn erhalten hat. — Gedächtnisstafel des Domherrn Henning Göden im Dome zu Erfurt, ebenfalls ein Erzwerk P. Vischers. Es enthält die „Marienkrönung“ in fast durchweg höchst vollendeter Arbeit, in welcher sich der germanische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maasstabe der Antike entwickelt zeigt. Wiederholt findet man dies vortreffliche Bildwerk auf einer Denktafel in der Schlosskirche zu Wittenberg. — Bronzene Grabplatte mit den eingravirten Gestalten des Bürgermeisters Tidemann Berk und seiner Gemahlin in der Marienkirche zu Lübeck. Beide Gestalten höchst einfach. Die Umrisse sind sehr stark gehalten und merkwürdigerweise ist zugleich eine schraffirte Schattirung zur Modellirung der Gestalten angewandt, welches Verfahren übrigens bei gravirten Bronzeplatten dieser späteren Zeit nicht ohne Beispiel ist, wie sich z. B. eine andre der Art im Naumburger Dome vorfindet. Buntes Teppichornament und Wappen mit reichen Zierden füllen den Grund hinter und über den Gestalten aus. Die Platte hat eine breite Einfassung, auf der sich in geschwungenen Linien ein Band mit der Inschrift herumzieht. Zwischen den Schattirungen des Bandes bilden sich kleine Felder, in denen besondere Darstellungen kleineren Maasstabes enthalten sind, die verschiedenen Momente des menschlichen Daseins von der Geburt bis zum Tode, in naiver Gemüthlichkeit aufgefasst und durch Spruchbänder mit Reimversen erläutert. Hiedurch erhält die ganze Platte einen sehr eigenthümlichen und reichen Karakter. Ihr unterer Theil, etwa von den Knien der Hauptfiguren abwärts, ist leider abhanden gekommen. (Abbild. dieser Erzplatte s. im 1. Hefte der vom Maler Milde gezeichneten „Denkmäler bildender Kunst in Lübeck.“)

1521. Gute Schnitzaltäre der Bergknappschaft und des Münzgewerkes in der Annenkirche zu Annaberg in Sachsen. Beide enthalten Darstellungen aus der Mariensage, Bildwerke mit feinbemalten Gesichtern und goldnen Gewändern. Sehr zierlich ist die Hauptvorstellung der von Engeln verehrten Marie am Münzgewerk-Altare. — Herrlicher Flügelaltar in der Stadtkirche zu Eggenburg im Erzh. Oesterreich, mit Momenten aus der Lebensgeschichte der heil. Elisabeth. Das Mittelstück, Elisabeth von zwei Heiligen umgeben, und über denselben die Krönung Mariens, sind herrlich in Holz geschnitzt; die Flügel trefflich gemalt. — Das vortrefflich in Holz gearbeitete Ebenbild des Fysikers und Mathematikers Georg Tannstetter und seines Söhnchens Kristian im Stifte Melk (in einem mit der obern Bibliothek verbundenen Gange daselbst) mit dem Tannstetterschen Wappen, einem Rade im Schilde, und mit einer

Umschrift in Unzialbuchstaben. — Der Bildschrein im Chore des Münsters zu Ulm, die Maria zwischen vier Heiligen aufweisend. Schnitzer dieses nicht unbedeutenden Werks war wol der in jener Zeit blühende Ulmer Meister Daniel Mouch, dessen Name, beiläufig gesagt, wie der eines Ahnherrn der heutigen Mauchs klingt. — Die von Riemenschneider in Lindenholz geschnitzte Marie mit dem Kinde in der Wallfahrtskapelle auf dem Kirchberge bei Voltach im Würzburgischen. Zwei Engel halten die Krone über dem Haupte der auf der Mondsichel stehenden Himmelskönigin, während andre Engel sie auf verschiednen Instrumenten feiern. In dem sie in Ovalform umgebenden Kranze von rothen und weissen Rosen sind fünf Runde von etwa anderthalb Fuss im Durchmesser angebracht, welche in hocherhobener Arbeit die Verkündung, Heimsuchung, Geburt und Kindanbetung und den Marientod enthalten. Dies vielleicht durch den Veit Stossischen Rosenkranz veranlasste Werk ist eins der anmuthigsten des Würzburger Meisters.

1521. Goldmünze Ludwigs II., Königs in Böhmen, ähnlich dem unter Wladislaus II. (1471 — 1516) geprägten Goldgulden.

1522. Erzenes Flachbild der Abnahme Jesu vom Kreuz in der Egidienkirche zu Nürnberg, ein schön angeordnetes, doch in der Arbeit minder vorzügliches Werk aus der Vischerschen Rothgiesserei.

1523. Der prächtige Lettner (jetzige Orgelbühne) der Kapitolskirche zu Köln, Werk des Steinmetzen Roland. In Nischen mit Baldachinen biblische Reliefs, Medaillons mit Wappen und 22 Statuetten, welche im Style den besten gleichzeitigen Kölner Gemälden entsprechen, jedoch schon einzelne moderne Anklänge wahrnehmen lassen. — Grosses Hochbild der Kreuztragung in einer Nische am Chore zu St. Steffan in Wien, Werk des Konrad Vlauen. — Vortreffliches zartes Weihgebild in Stein, darstellend die Maria mit Engeln nebst dem Stifter des Bildwerks, in der Stiftskirche zu Oberwesel.

1523. In der obern Pfarrkirche zu Bamberg die Schnitzwerkreste von dem Veit Stossischen Altare, welcher vormals der Hochaltar dieser Kirche war. Die Theile dieses grossen Werkes sind an die Wände neben dem Eingange unter der Orgel versetzt worden. Das mittlere Schnitzgebilde, 11 Schuh 9 Zoll hoch, 9 Schuh 11 Zoll breit, stellt die Heilandsgeburt mit den anbetenden Hirten in lebensgrossen, theils ganz, theils halberhoben gearbeiteten Figuren (ohne Bemalung) dar. Die in vier Felder abgetheilten Seitenflügel enthalten Scenen aus dem Leben Jesu und der Maria in halberhobenen Figuren. Das schön behandelte edle Ganze ist durch das beigeschnittene Künstlerzeichen nebst Datum als Werk des Meisters Stoss beglaubigt. — Geschnitzter tabernakelartiger Kronleuchter in der Marienkirche zu Kolberg. Die Bildwerke desselben, namentlich die beiden Hauptfiguren des Täufers und der Maria, sind von schönem würdigen Style.

1523 — 1551 blühte Heinrich Godl als Kunstgiesser zu Innsbruck.

Um 1524 blühte zu Wien der tüchtige Steinmetz Benedikt Kolb.

1524. Die beiden untern Reliefreihen am Thurme der Albrechtsburg zu Meissen. — Das kunstgeschichtlich wichtige Grabmal des Freiherrn Wetzhausen in der Deutschordenskapelle zu Wien.

1525 ward zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge das 2550 Gulden kostende Hochaltarwerk vom Augsburger Meister Adolf Dowher aufgestellt. Die Bildwerke sind sämmtlich aus dem gelblichen Solenhofer Steine gearbeitet und auf einem Grunde von röthlichem Marmor aufgesetzt. Vergl. den Art. *Altdeutsche Kunst*, B. I. S. 316 f.

1525. Das durch seine Bildwerke bedeutsame Portal der Schlosskirche zu Chemnitz. (S. darüber den Stadtartikel.) — Die neckischen Grotesken des Kiliansthurmes zu Heilbronn am Neckar. Vergl. darüber das Stuttgarter Kunstblatt 1827 (Nr. 80, 81) u. 1828 (Nr. 8, 54, 55).

1525. An der linken Chorwand in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das etwa sieben Fuss hohe Denkmal des Kardinals und Mainzer Erzbischofs Albrecht v. Brandenburg. Er ist darauf im erzbischöflichen Ornate dargestellt. Ueber dem Untertheile der Gestalt eine Tafel mit Namen, vollständigem Titel und der Sterbezeit des Kardinals, und auf der Einfassung die verschiedenen Wappen desselben. Unten liest man: *Opus petri fischer norimberge* 1525. Das Werk, besonders der Kopf Albrechts, zeigt die höhere Kunstfertigkeit des ältern Vischer und reiht sich würdig an seine übrigen Erzwerke. Da es vor dem Tode des Bedenkmalten entstanden ist, so mussten in der Inschrift die Data der Sterbezeit, der Regierungszeit und des Alters beim Gusse des Werks offengelassen werden. Nach Albrechts Ableben wurden diese Angaben mittels Meisels hinzugefügt. Dies Denkmal bezeichnet jedoch nicht die Grabstätte Albrechts, denn derselbe ist im Dome zu Mainz beigesetzt.

1525. Schnitzaltar von Hinrick Stavoer in der Dionysiuskirche zu Engern

in Westfalen. — Grosses Hochbild auf dem Marienaltare der Abteikirche zu Zwettel in Unterösterreich, eins der schönsten und seltensten Werke der Holzschnitzkunst, woran Andreas Morgenstern aus Budweis gearbeitet hat.

1525. Letztes Werk Tilmann Riemenschneiders: das aus zehn 4 Fuss hohen Figuren bestehende sandsteinene Hochrelief der Betraurung Kristi in der Dorfkirche zu Maidbrunn bei Würzburg. Dies Vesperbild ist eine der trefflichsten und gefühltesten Darstellungen deutscher Plastik jener Zeit. Der Nikodemus trägt die Züge des Künstlers. Zwei Engel in der Luft sind in seltner alterthümlicher Weise ganz befiedert gebildet.

Riemenschneider war aus Osterode am Harz gebürtig, kam 1483 als Bildschnitzergesell nach Würzburg und erlangte hier Meisterrecht und Indigenat durch Verheirathung mit der Wittwe des Goldschmieds Ewald Schmitt. Im J. 1495 bewohnte er bereits als ansässiger Bürger von Würzburg den Hof Wolfmannszichlein, der neuerdings vom Würzburger histor. Vereine mit einer darauf bezüglichen Gedenktafel versehn worden ist. Die Frau, durch welche R. sein Glück in Würzburg gemacht, starb 1501; ob sie oder ein zweites Weib den Jörg Riemenschneider geboren hat, den man als Sohn des Bildhauers genannt findet, bleibt uns dunkel, doch spricht der Umstand, dass der Meister jene Frau um 30 Jahre überlebte, für eine Andere. Tilmann R. erwarb sich das Vertrauen der Würzburger Bürgerschaft in einem solchen Grade, dass er bis zur höchsten städtischen Würde aufstieg, indem er 1520 zum Bürgermeister gewählt ward. Während des Bauernkrieges führte er mit Konrad Oechsner dem bischöflichen Statthalter Heinz v. Fieuches eine Schar von 200 bewaffneten Bürgern auf dem Markte zur Musterung vor. Später ward er als eifriger Kämpfer für religiöse und politische Freiheit auf bischöflichen Betrieb aus dem Rathe entfernt; darauf scheint er bis zu seinem am 8. Juli 1531 erfolgten Tode ganz zurückgezogen gelebt zu haben.

Aus den Werken dieses ausgezeichneten Meisters erhellt deutlich, wie er seine künstlerische Ausbildung in Oberdeutschland empfangen hat. Die auffallende Verwandtschaft mit Martin Schongauer, sowol in den Formen als im Schönheitssinne, ganz besonders aber in dem tiefen und edlen Gefühle, lässt vermuthen, dass er als fahrender Gesell sich längere Zeit in Schwaben aufgehalten haben mag. Dafür spricht auch die Aehnlichkeit mit so manchen schwäbischen Bildhauereien, wie mit den an den Altarschreinen des Fritz Herlin zu Rothenburg und Nördlingen befindlichen Schnitzwerken, die einen sehr entschiedenen Einfluss der Eyckschen Schule verrathen. Im Vergleich zu dem grossen Nürnberger Bildner Adam Kraft hält der um etwas jüngere Riemenschneider im Ganzen noch die Kunstform des 15. Jahrh. fest und erscheint daher etwas alterthümlicher, während der um etwas ältere Kraft (der hochbetagt 1507 verstarb) zu völligern Formen und zur ganzen Kunstweise des 16. Jahrh. neigt und daher den Eindruck eines etwas neueren Meisters macht.

1526. Das grosse Kristkreuz mit Maria und Johannes in St. Sebald zu Nürnberg, geschnitzt von V. Stoss, der damals bereits ein Greis von 79 Jahren war und doch noch im Heilandshaupte ein Meisterwerk von Ausdruck geschaffen hat. Früher stand dies Werk vor dem Sebaldsgrabe, jetzt ist es auf dem neuen Hauptaltare errichtet. Nach 1526 ist kein sicheres Werk mehr von Stoss bekannt. Bald danach muss seine Erblindung eingetreten sein; übrigens lebte er noch bis 1533.

1526. Der grosse Altarschrein im Steffansmünster zu Breisach. Immitten die Marienkrönung, ein reiches Schnitzbildwerk mit überlebensgrossen Figuren, in der Composition dem Gemälde des Baldung Grün im Freiburger Münster verwandt. Ein Englein hält ein Täflein mit dem Künstlerzeichen *H. L.*, und auf dem Psalter eines andern Engleins steht das Datum 1526. Die beiden Flügel von ansehnlicher Tiefe haben gleichfalls Schnitzwerke; im linken befinden sich die etwas überlebensgrossen Standbilder des Gervasius und Protasius, der Schutzheiligen Breisachs, und im rechten Flügel die des heil. Steffan und des heil. Lorenz. Unter der mittlern Vorstellung die vier Evangelisten und zu ihren Seiten zwei Gemälde (Ecce homo und Mater dolorosa). Oben auf dem Schreine fünf Aufsätze im Geschmacke der Spätgothik, wovon der mittlere bis zur Gewölbdecke reicht, sich wie eine im Wachsthum gehemmte Pflanze dort vorwärts neigend. Die vier andern Aufsätze, in pyramidaler Abstufung, sind niedriger. In zwei Nischen des Höchsten sieht man oben den dornengekrönten Heiland und unten Anna mit Maria und dem Kinde, in je einer Nische der andern Aufsätze aber zunächst die Heiligen Vitalis und Valeria (die Aeltern der Stadtpatrone) und zu äusserst zwei Engel mit Zithern. Die Arbeit dieses Werkes ist ungleich, am Ausgezeichnetsten sind die Maria und die Evangelisten. Die Vollendung durchweg sehr sorgfältig. Vergl. darüber den Aufsatz des Rastadter Professors Grieshaber in Nr. 9 des Cottaschen Kunstblattes vom J. 1833.

1526. Schönes Hochbild der Pietas am Schlossportale zu Sigmaringen. — Silbermedaille mit dem Profilbildnisse Dr. Luthers. Der Stempelschnitt von Dürer.

1527. Steinerne Epitaf-Figur des Erzbischofs Richard v. Greifenklau im Dome zu Trier, lebensvoll, wenn auch etwas manierirt behandelt und schon in Renaissance-Einfassung. — Das höchst edel stylisirte lebensvolle Erzbild des Kurfürsten Friedrich des Weisen in antik gehaltener Nische in der Schlosskirche zu Wittenberg und das Grabmal der 1515 verst. Herzogin Helene von Mecklenburg im Dome zu Schwerin, Gusswerke aus Peter Vischers Werkstatt. — Silbermünze der Stadt Nördlingen.

1527—1560 blühte zu Innsbruck der Kunstgiesser Gregor Löffler (Laymingen), der 1565 zu Hötting starb. Seine Söhne Hans und Elias widmeten sich ebenfalls der Giesskunst und blühten um 1580. Dieser Giesserfamilie gehört ein Theil der erzenen Standbilder am Kaiserdenkmale im Innsbrucker Dome an.

1528. In Holz geschnitztes Medaillon mit dem Brusbilde der Magdalena Honoldt im 33. Lebensjahre, Augsburger Arbeit von vorzüglicher Schönheit in der Berliner Kunstkammer. Ein reiches, zierlich gearbeitetes Kostüm, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, das Haar in einen auf den Rücken niederhängenden Zopf geflochten, ein reichgefaltetes Chemiset und eine schwere Busenkette, dabei volle, aber edelkräftige Formen, — das Alles verleiht diesem Ebenbild ein eigenthümlich interessantes Gepräge. Die Umschrift der Hauptseite dieses Schnitzmedaillons von ziemlich bedeutender Grösse lautet: *MDXXVIII. Madalena Honoldtin, Anton Rudolffs Hausfrau. XXXIII.* Die Rückseite enthält das Wappen und die Umschrift: *Das Wort Gotz bleibt in Ewigkait.* Wahrscheinlich liegt hier eine Arbeit von jenem berühmten Augsburgischen Bildschnitzer Hans Schwartz vor, „der zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurd", wie sich der alte Neudörffer in seinen Künstlernachrichten ausdrückt.

Um 1529 blühte Melchior Godl als Bildgiesser zu Mühlen bei Innsbruck.

1529 ist das Sterbejahr des seit 1489 als Meister bethätigten Nürnberger Rothschmieds und Bildgiessers Peter Vischer, dessen zahlreiche Erzarbeiten einen geläuterten Sinn für Adel, Anmuth und Würde zu erkennen geben, der nur selten der eckigen Manier seines grossen Vorgängers, des Steinmetzen Adam Kraft folgte, der vielmehr die schönen Motive des germanischen Styles (die er ohne Zweifel schon als Erbtheil seines besondern Kunstfaches und namentlich seines Vaters Hermann empfangen hatte) zu neuem Leben durchbildete, dabei aber auch, besonders in seiner spätern Zeit, die Einflüsse italischer Kunst in sich aufnahm und verarbeitete, ohne jedoch durch dieselben irgendwie aus seinem eigenthümlichen Wege geleitet zu werden. Die Werke dieses grössten altdeutschen Kunstgiessers trifft man zu Römhild (herrliche Grabstatue des Grafen Otto IV. von Henneberg, 1490 beschafft, und die Tumba des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth, aus den Jahren 1507—10), Bamberg (Grabplatte des Bischofs Heinrich Gross v. Trockau, 1492—93, ferner die des Bischofs Veit Truchsess v. Pommersfelden 1503 und die des Bischofs Georg Marschall von Ebenet 1505—6), Magdeburg (Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst, 1495 vollendet), Breslau (Grabplatte des Bischofs Johann Roth vom J. 1496), Nürnberg (das Sebaldsgrab, Hauptwerk des Meisters aus der Zeit von 1507—10, das anziehend naive Bild des Kirchenmeisters Anton Kress auf dessen Gedächtnisstafel 1513), Krakau (das höchst vollendete Bildwerk mit der Thronmarie, welches am Kopfende des Grabmals des Kardinalbischofs Friedrich angebracht ist, mit dem Datum 1510), Halberstadt (der Adler am Bischofstuhle in der Kathedrale), Bordesholm (Denkmal der Herzogin Anna von Holstein 1514), Berlin (in dasiger Kunstkammer das höchst ausgezeichnete Erzrelief, welches Orfeus und Eurydike auf ihrem Wege aus der Unterwelt darstellt und etwa um 1520 entstanden ist, ein zwar durch den Einfluss der Antike hervorgerufenes Werk, das aber durchweg deutsch gefühlt ist und das edelstdeutsche Kunstgepräge trägt), Regensburg (Gedächtnisstafel der Margarethe Tucher 1521 mit der Darstellung des Heilands bei den Schwestern des Lazarus), Erfurt (Denktafel des Domherrn Henning Göden 1521 mit dem herrlichen Relief der Marienkrönung), Wittenberg (eine Denktafel mit derselben Darstellung und das edle Denkmal Friedrichs des Weisen 1527, beide in der Schlosskirche), Aschaffenburg (Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg 1525), Schwerin (Grabmal der Herzogin Helene von Mecklenburg 1527), Monrepos bei Ludwigsburg (das ausgezeichnet schöne Grabmal des Deutschordens-Grossmeisters Walter von Kronberg, ursprünglich in der Ordenskapelle zu Mergentheim). Unter den genannten Arbeiten sind freilich einige nicht sicher beglaubigt, z. B. die Denkmale zu *Römhild*, die Grabplatten der Bischöfe Heinrich und Veit zu *Bamberg* und das Herzogin-Epitaf zu *Bordesholm*.

Noch bleiben erwähnenswerth: eine schöne Apollstatuette, die früher einen Brunnen im sogen. Schiessgarten zu Nürnberg schmückte und jetzt in der dortigen Kunst- und Gewerbschule aufbewahrt wird, und das ebenfalls rund gearbeitete sitzende und mit der linken Hinterpfote am Ohre sich kratzende Hündchen, welches in drei Gussexemplaren (in der Forsterschen Samml. zu Nürnberg, im grünen Gewölbe Dresdens und in der Kunstkammer Berlins) vorhanden ist. Das berühmte von Peter und seinen Söhnen gegossene Gitter, welches einst eine herrliche Zierde des Nürnberger Rathhaussaales war, gehört zu den verschwundnen Werken; es wurde 1806 — auf höhern Befehl — als altes Messing verkauft und eingeschmolzen, doch haben zuvor mitleidige Künstler Zeichnungen davon gemacht, um dadurch einigermaasen die Erinnrung an einen ewigverlornen Schatz mittelalterlicher Kunst zu erhalten. (Diese Zeichnungen sollen sich noch in Nürnberg befinden; sie sollten, da auch sie verloren gehen können, bald im Stiche veröffentlicht werden.)

Um 1530. Das in Holz geschnitzte und bemalte Kruzifix von Zweidrittel Lebensgrösse auf dem Altare der Besserschen Kapelle im Ulmer Münster, edel in Ausdruck und Formen, und von fleissiger Arbeit. — Sehr nette Holzstatuette der heil. Barbara, 6¼ Zoll hoch, mit unausgeführter Rückseite, in der Berliner Kunstkammer. Ebendaselbst ein in Holz geschnitztes Büstchen von ausserordentlicher Meisterhaftigkeit. Es ist 4½ Zoll hoch und gibt das Bildniss eines jungen bartlosen Mannes. Das Gesicht hat edle und zugleich eigenthümlich kräftige Formen, die Stirn ist über den Augen vorgewölbt, die Unterlippe tritt energisch hervor. Der Rock ist mit Pelzkragen besetzt, das Haupt mit zierlicher Haarhaube und darüber mit geschnitztem Barette bedeckt. Der Kopf wendet sich zur linken Seite und zeigt eine Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, eine Feinheit individueller Auffassung, eine Gediegenheit, Durchbildung und Reinheit der plastischen Behandlung, eine Zartheit der Ausführung, dass das Werkchen als einzig in seiner Art betrachtet werden muss. Die Arbeit weist mehr nach Augsburg als nach Nürnberg und dürfte dem in solchen Kleinschnitzereien berühmten Hans Schwarz angehören.

Ferner um 1530: die schönen Erzdenkmale des Wolfgang von Schaumberg zu Strössendorf († 1529) und der Dorothea Walburga von Schaumberg (geb. Förtsch von Thurnau, † 1528) mit ihrem Gemahle, in der Pfarrkirche zu Lichtenfels in Oberfranken.

1530. Zwei Gusswerke von Johann Vischer, Peters Sohne. 1) Doppeldenkmal des 1499 verst. Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg im Dome zu Berlin. Vergl. M. F. Rabe's 1843 erschienene Schrift dies Grabdenkmal. 2) Grosses Erzrelief einer Madonna an der linken Chorwand in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Das Werk hat etwa 7 Fuss Höhe und zeigt die Marie mit dem Kinde fast lebensgross auf dem Halbmonde stehend, wie es scheint nach einem Dürerschen Vorbilde. In der etwa 6 Zoll breiten Einfassung sind an den Seiten die Wundmale und Leidenswerkzeuge Kristi, oben das Veronikatuch und unten das Kardinalswappen Albrechts v. Brandenburg, damaligen Erzbischofs von Mainz, auf schildartigen Täfelchen dargestellt. Dies Relief ist als Kunstwerk nicht ausgezeichnet, denn es zeigt lediglich eine tüchtige handwerksmässige Technik. Auf dem Halbmonde hat der Künstler seinen Namen und die Jahrzahl angebracht.

1530. Vorzügliches Grabmal des Wolfgang von Lappitz zu Rapoldenkirchen, in der Pfarrkirche des Marktes Melk. Man sieht in einer Wandnische die geharnischte Gestalt des Ritters mit behelmtem Haupte und mit dem Wappen zu Füssen; seine Linke ist an den Griff des Schwertes gelegt und in seiner Rechten hält er eine Fahne.

1531. Das reich und schön mit Schnitzwerk geschmückte Gestühl im Artushofe zu Danzig, vom Kölner Holzschnitzer Heinrich Holzapfel. Aus demselben Jahre die von Meister Lorenz Adrian geschnitzte Einfassung der dort befindlichen Reinholdstatue.

1531. Das von einem Nürnberger Künstler herrührende specksteinene Porträtmedaillon mit der Umschrift „*Jacob Muffel seins alters im XXII*“ in der Kunstkammer zu Berlin. Die Arbeit dieses Bildnisses eines ritterlichen jungen Mannes ist ungemein zart und anmuthig. Die dazu gehörige, als gesondertes Medaillon geschnittene Rückseite enthält das Muffelsche Wappen und eine lateinische Devise nebst dem Datum MDXXXI.

1532 starb der berühmte Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug, der um 1450 geboren war. Er war auch ausgezeichneter Kleinbildner in Stein und Eisen. Die Berliner Kunstkammer bewahrt von ihm ein Bildwerkchen aus feinem gelblichen Marmor, welches Adam und Eva unter dem Baume vorstellt.

1532. Messingene Nepomukstatue in der Nepomukkapelle des Prager Domes. — Eine in Solenhofer Stein geschnittene Medaille von 4 Zoll im Durchmesser, welche

in halb erhobener Arbeit das Brustbild Ferdinands I. in Seitenansicht gibt, in der Samml. des Grafen von Uexküll-Gyllenband. — Ein kleines Porträtrelief aus gelblichem Marmor, das Brustbild Kaiser Karls V. enthaltend, in der Berliner Kunstkammer. Augsburgische Arbeit.

1533. Bildniss-Medaillon in Speckstein mit der Umschrift „*Ludwig Holtzschuer XXXI iar alt*“ in der Kunstkammer zu Berlin. Ein Kopf von männlich kräftigen, vollen Formen. Die gegossenen Exemplare dieses Medaillons haben auf der Rückseite das Holzschuhersche Wappen und die karakteristische Umschrift: *Ich lasz mir nit graussen.*

Zwischen 1533 und 1542 schwankt das Sterbejahr des grossen Schnitzmeisters Veit Stoss. Einstimmig ist man nur darin, dass er ein Alter von 95 Jahren erreichte. Er hatte sich nach 1495 von Krakau nach Nürnberg übergesiedelt; vermuthlich zog ihn die ihm zunächst in Aussicht gestellte grosse Arbeit des Sebaldgrabes dahin, wozu er schon bei seiner ersten Anwesenheit in Nürnberg, 1486—88, einen herrlichen Entwurf geliefert hatte. (Dieser noch erhaltne, jetzt in Heideloffs Besitz befindliche Grabmalsentwurf bezweckte ein zu 60 Fuss Höhe sich aufbauendes Monument. Unter den verschiedenen Gründen, welche die Ausführung des Stossischen Planes verhinderten, war der hauptsächlichste wol weniger die zu grosse Kostbarkeit des so hoch projektirten Denkmals als vielmehr das Verlangen der Nürnberger Bürgerschaft, den Arbeitsruhm eines so bedeutsamen auf Kosten der opfernden Stadt entstehenden Ehrenwerks einem heimischen Meister zu sichern.) Von den vier Söhnen des Veit Stoss (Stanislaus, Martin, Veit und Filipp) wandten sich nur die beiden ältern, welche in Krakau verblieben, zur bildenden Kunst; die jüngern, welche der Vater nach Nürnberg mitgenommen, lernten bei dem Schreibkünstler Hans Neudörffer, traten dann in kaiserliche Dienste und wurden „wegen ihres Schönschreibens“ von Maximilian II. geadelt.

1534. Der in Sandstein gearbeitete Todtentanz, welcher als Denkmal der Herzogin Barbara (Tochter des Polenkönigs Kasimir, Gemahlin Georgs des Bärtigen von Sachsen) über dem Dresdner Schlossthore, am Giebel nach der Elbe zu, angebracht war und jetzt an die Friedhofmauer in der Dresdner Neustadt versetzt ist. — Gussdenkmal des sächs. Kurfürsten Johann des Beständigen in der Schlosskirche zu Wittenberg, ein treffliches Werk von Hermann Vischer dem Jüngern. — Kleine in Holz geschnittene Medaille mit dem Bildnisse des Bartholomäus Welser, Augsburger Arbeit (wahrscheinlich von Hans Schwartz) in der Berliner Kunstkammer.

Um 1535 blühte Bernhard Godl als Kunstgiesser zu Innsbruck.

1535. Taufstein in der Markuskirche zu Enzersdorf (im langen Thale im Viertel unter dem Mannhartsberge). — Die sehr schön gegossene Gedächtnisstafel für den Bamberger Domherrn Paul von Schwarzenberg und die von Kunz Millig gegossene für den grossen Wohlthäter des Bamberger Bürgerspitals, Andreas Tockler; jene in der Domsepultur, diese in der Michaeliskirche zu Bamberg. — Die erzene Denktafel der Herzogin Margaretha in der Stadtkirche zu Weimar, Gusswerk von Peter Mulich zu Zwickau.

1535. Eine silberne 3¼ Loth schwere Medaille mit dem Bildnisse des Kardinals Albrecht v. Brandenburg und der Umschrift: *Dominus mihi adjutor quem timebo, act.* 45. Sie zeichnet sich durch die kunstvolle Behandlung aus und ist von dem durch anderweite vorzügliche Arbeiten bekannten Leipziger Goldschmied Heinrich Ritz gefertigt. Exemplare derselben in der königl. Samml. zu Berlin und in der herzogl. zu Gotha.

1536 goss Ulrich Grebel zu Leipzig das Lindemannsche Denkmal, das sich in der Wittenberger Stadtkirche befindet.

1536. Das Flachbild des Abendmahles an einem Schlusssteine der Tucherschen Hauskapelle und die den Fischzug Petri enthaltende Gussplatte in der Mauer über dem Doppeleingange des Tucherhofes zu Nürnberg. — Gegossene Medaille mit der Halbfigur Johanns von Leyden, des Königs der Wiedertäufer, von tüchtiger niederdeutscher Arbeit, nach dem Porträtstiche des Aldegrever. Ein Exemplar z. B. in der Berliner Kunstkammer.

1537. Schön gegossene Denkplatte für Daniel von Redwitz in der Domsepultur zu Bamberg. — Vergoldetes Erzmedaillon mit dem Brustbilde Karls V., tüchtige Arbeit eines Augsburgers, in der Kunstkammer Berlins.

1538. Geschnitztes Bildwerkchen mit der Darstellung einer im Profil stehenden Dame, welche von einem Manne umfasst und geküsst wird, Wiederholung eines der zwölf Stichbilder von Heinrich Aldegrever, welche Gruppen von Hochzeittänzern enthalten. Dies anziehende Schnitzwerkchen, mit dem Aldegreverschen Zeichen auf

einem Täfelchen an der obern Ecke, ist verschollen und uns nur durch einen Gipsabguss in der Berliner Kunstkammer bekannt. Bei vortrefflicher lebensvoller Auffassung zeichnet sich diese Arbeit durch leichte aber sichre und geistreiche Behandlung aus. Die Gewandung bewahrt ganz das Gepräge des Dürerstyles, doch sind die Falten in eigen grossartiger Weise gehalten.

Um 1540 ein sehr schönes an Holbeinsche Auffassung erinnerndes Hochbild der Marienkrönung an der Hauptkirche zu Landshut.

1540. Das von der Aebtissin Wandula von Schaumburg gestiftete, aus sogen. Kehlheimer Marmor gearbeitete Altärchen in der Kirche des vormaligen Damenstiftes Obermünster zu Regensburg, enthaltend im Hauptfelde den Tod Mariens, im Halbrunde darüber die Krönung derselben und in sechs kleinern Feldern zu den Seiten die Hauptvorgänge aus dem Marienleben. Die Anordnung ist zwar, wie meist bei den deutschen Bildnerwerken dieser Zeit, eine malerische, doch als solche sehr gut gedacht. Die Köpfe sind lebendig und ausdruckvoll, und die höchst sorgfältige Ausbildung aller Theile verräth einen so ausgezeichneten Meister, dass die Verschweigung seines Namens in der latein. Inschrift des Altärchens zu beklagen ist. Diese gibt das Stiftungsjahr 1540 an und besagt, dass die Arbeit sechs Jahre erfordert habe.

Zwei in Speckstein geschnittene Medaillons mit den Umschriften: *Sebolt Beham maller XXXX iar alt MDXXXX* und *Anna Behamin alt XXXV iar MDXXXX*, in der Berliner Kunstkammer. Beide Medaillons sind von ziemlich lebensvoller Auffassung, doch etwas roh ausgeführt und trotz dem nicht flachen Relief auf ein scharfes Hervorheben der Umrisslinien berechnet. Die zu beiden gehörige, auf einem gesonderten Medaillon gearbeitete Rückseite enthält das kranzumgebene Künstlerzeichen des Hans Sebald Beham, dem man wol selbst diese Arbeit zuschreiben kann. — Ferner zwei ebendaselbst zu sehende Reliefarbeiten von 2 Zoll Höhe bei 3¼ Zoll Breite, Nachbildungen zweier Scenen der anziehenden, 1540 datirten Behamschen Stichbilder aus der Geschichte des verlornen Sohnes. Es sind hier die Freudengesellschaft und die Rückkehr des Verlornen ins Vaterhaus nachgebildet. Diese Bildwerkchen von tüchtiger Ausführung nähern sich dem zierlichen, noch die Elemente der Dürerschen Darstellungsweise festhaltenden Style der Urblätter. Das erste dieser Reliefchen scheint mit *L. D.* monogrammirt zu sein.

1541. In einer Krakauer Urkunde aus diesem Jahre kommt Martin Stoss zum Vorschein, einer der ältern Söhne des kindergesegneten Meisters Veit Stoss. Dieser Martin war ebenfalls Künstler und vielleicht war er auch Schnitzer gleich seinem Vater Veit und seinem ältern Bruder Stenzel (Stanislaus). Er wird ausdrücklich aufgeführt als *Martinus Stosz frater germ. Stanislai Stosz*. Ihm gehört wol das Zeichen mit dem Buchstaben *M* an, welches Broulliot I. Nr. 2882 gibt.

1541. Die von Kunz Millig schön gegossene Grabplatte des Domdechanten Reymer von Streitberg in der Domsepultur zu Bamberg. — Das aus Stein gearbeitete Epitafgebilde des Erzbischofs Johann von Metzenhausen im Dome zu Trier. Die Figur zieht durch Lebensfülle an, ist jedoch etwas manierirt behandelt und hat Renaissance-Einfassung.

1544. Der berühmte grosse Moritzthaler, der auf der Vorderseite die Dreifaltigkeit und auf der Rückseite das athanasische Glaubensbekenntniss enthält, brillantes Werk des Leipziger Goldschmieds Heinrich Ritz, freilich von etwas manieristischem Gepräge, das etwa zwischen Kranachscher Darstellungsweise und italischen Elementen in der Mitte steht.

1546 ist das Sterbejahr zweier Nürnberger Kleinbildner, des Peter Flötner und des Hans Teschler. Erster wird vornehmlich gerühmt als „gewaltig in kleinen Dingen“, seine Lust und tägliche Arbeit sei hauptsächlich das Schneiden in weissen Stein gewesen. Die Berliner Kunstkammer bewahrt von ihm das alabasterne auf Schiefer aufgelegte Hochbild einer Kleopatra, in welcher Arbeit der heimische Styl schon sehr vom italischen beeinflusst erscheint.

1548. Das Grabmal des Johann von Eltz und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard, eins der edelsten Werke deutscher Steinbildnerei dieser Zeit. Die architektonische Einfassung ist freilich Renaissance; darin verschiedene Reliefdarstellungen, unter welchen sich die Taufe Jesu höchst bedeutsam herausstellt. Unten halten zwei überaus anmuthige Engelknaben eine Schale mit dem Täuferhaupte. Diese Bildwerke des Eltzischen Grabmals stehen in naher Verwandtschaft zu dem unter 1523 genannten Votivrelief in der Stiftkirche zu Oberwesel.

1549. Gussdenkmal des Bischofs Siegmund v. Lindenau in der Vorhalle des Domes zu Merseburg, wahrscheinlich ein Werk von Hermann Vischer dem Jüngern. Vergl. die Neuen Mittheil. des thüringisch-sächsischen Vereins VI. 4. 183.

In dieses oder folg. Jahr mag der Tod des Nürnberger Goldschmieds Hans Glim

fallen. Dieser mit Dürer befreundete Meister war einer der Geschicktesten in getriebenen Arbeiten und namentlich *hoch berühmt in den grossen Werken der silbernen Bilder von ganzen Stucken.*

Um 1550. Das Kleinod der Schützengesellschaft zu Schleusingen in Thüringen. Es ist von getriebener Silberarbeit, die Figuren (der Schützenpatron St. Sebastian in seiner Marter, neben ihm ein Armbrust- und ein Bogenschütze, und zwei in den Ornamenten sitzend musicirende Engel) sind theilweis vergoldet. Die silberne Kette, woran der jedesmalige Schützenkönig dies Kleinod auf der Brust trägt, ist anderthalb Elle lang. Auf der Rückseite steht: *Wiegt* 2 *M.* 6 *Lott.* Am Fusse des Schildes ist das Henneberger Wappen auf einem Sonderschild angebracht, und zwar farbig emaillirt; daran hängt in einem Ringlein an einer kurzen Kette ein silberner dreifach gefiederter Bolzenpfeil mit vergoldeter Spitze und Fiederung. (Am Pfeile hängt ein ovales silbernes vergoldetes Medaillon, spätere Zugabe durch Bernhard Marschalk von Ostheim d. Jü. mit dessen Wappenschilde und Namen und der Jahrzahl 1600.) Ob ein Hennebergischer Fürst der Schleusinger Gesellschaft das Kleinod verliehen habe, oder ob es dieselbe nicht auf eigne Kosten als Landkleinod anfertigen liess, ja ob dies schöne Kleinod nicht das sogen. „Würzburger Landkleinod" war, dessen die Schützenbriefe von Schleusingen, Meiningen, Neustadt an der Saale etc. erwähnen, ist aus Mangel an Nachrichten nicht nachzuweisen. Gewöhnlich wurde um das Landkleinod geschossen und es durften nur die im Verband und Kartell stehenden Städte und Dörfer darum schiessen. Welcher Ort es gewann, der liess es im nächsten Jahre wieder ausschiessen, oder der Ort, wohin es ursprünglich gehörte, löste es mit Gelde ab. (Abgebildet findet man das Schleusinger Kleinod auf Tafel IV. im 2. B. des Museum von Ludwig Bechstein.)

1553. Denkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen, errichtet vom Kurfürsten August an der Mars-Bastion zu Dresden, wo es den Punkt bezeichnete, den der Festungsbau unter Moritz erreicht hatte. Jetzt hat es seine Stelle an der Ecke des botanischen Gartens in der Pirnaischen Vorstadt. Moritz übergibt seinem Bruder August das Kurschwert. Hinter ihm steht der Tod, welcher das frühe Ende des Kurfürsten in der Schlacht bei Sievershausen andeutet. Neben ihm steht in Trauergewand seine Gemahlin Agnes von Hessen; neben August steht dessen Gemahlin Anna von Dänemark. Sämmtliche aus Stein gehauene Figuren deckt ein auf Säulen ruhender Baldachin. Zu den vier erklärenden Inschriften gesellt sich eine Beischrift aus dem J. 1591, welche die Restauration des Denkmals unter Kurfürst Kristian besagt, und eine andre von 1818, in welcher Zeit das Monument, nachdem es nach langem Verschüttetliegen 1811 bei Abtragung der Festungswerke wieder zum Vorschein gekommen, seine letzte Auffrischung erfahren hat.

1554 starb der Wappen- und Stempelschneider Daniel Engelhart zu Nürnberg, der von seinem Freunde und Nachbar Dürer, dem er in der Zisselgasse genüberwohnte, sehr hoch geschätzt war.

1555. Die geschnitzten und vergoldeten Ornamente am Brautwagen der Agnes von Hessen, Wittwe des Kurfürsten Moritz von Sachsen, Gemahlin des unglücklichen Herzogs Johann Friedrich von Sachsen-Koburg. Diese Wagenverzierungen sind sehr flach aus dem Holz gearbeitet und haben besonderes Interesse für den Ornamentisten wegen der Gestaltung von Wein, Distel etc. Eins dieser Schnitzwerke, das zugleich eine schmucke Figur enthält, bringt der Holzschnitt auf folg. S.

1563 starb der nürnbergische Erzbildner Pankraz Labenwolf, der zu den tüchtigsten Schülern Peter Vischers gehörte, mit dem er übrigens blutsverwandt war. Seine Geburt fällt ins J. 1492. Von ihm der „Knabe mit der Fahne" auf dem ehernen Brunnen im Rathhaushofe zu Nürnberg und das „Bäuerlein mit den zwei Gänsen" auf dem Brunnen hinter der Frauenkirche daselbst. (Abbildung des Erstern auf einem 1839 von Wilder radirten Blatte und auf Tafel XXIII. des Nürnberger Gedenkbuches von J. G. Wolff. Stiche nach dem Gänsemännchen von Reindel 1828 und von Friedr. Fleischmann nach Heideloffs Zeichnung im Neuen Taschenbuche aus Nürnberg. Holzstich nach letzter Erzfigur in unserm Art. über *Genreplastik.*)

1568. Eine aus Solenhofer Kalkschiefer gefertigte, reich mit Reliefs verzierte runde Tischplatte im Besitze des Grafen Reuttner von Weyl zu Achstetten im würtemb. Oberamtsbezirke Wiblingen. Die bildwerklichen Verzierungen dieser 4 F. im Durchmesser habenden, 1½ Zoll dicken und in einen 2 Zoll breiten Hartholzrahmen eingelassenen Steinplatte bilden Erhabenheiten von ½ bis 1 Linie, je nachdem es die Anordnung der Bildwerke erforderte. Man hat sich die runde Platte als eine ursprünglich reine Fläche zu denken, auf welcher die Reliefs erst durch die in verschiednen Abstufungen angebrachten Vertiefungen herausgebildet worden sind, was sich besonders daran erkennen lässt, dass auf allen Stellen, welche von Orna-

menten freiblieben, jene Fläche der Platte erhalten ist. Immitten der Tischplatte befindet sich ein Rundfeld von 1 Fuss Durchmesser mit der Darstellung des Heilands am Kreuze nebst Marien und Johannes zu den Seiten. Um das mit zierlichem Linienornament umrahmte Mittelbild zieht sich ein grosser Kreis von 6½ Zoll Breite mit

(Zu S. 531.)

folgenden Darstellungen und Verzierungen. Unter dem Kristusbilde die Wappen der Geschlechter von Freiberg und von Laubenberg; links von denselben die Gestalt eines völlig gerüsteten, jedoch barhaupten Ritters mit der erhoben gearbeiteten Ueberschrift in deutschen Schriftzeichen: *Karl von Freyberg vom Eisenberg zu Raunau;* zur Rechten neben ihrem Familienwappen die Gemahlin in der Tracht ihrer

Zeit, das Haupt mit einer barettartigen Mütze bedeckt, mit der Umschrift: *Crescencia v. Freyberg, Geborne v. Laubenberg*. Fünf ovale Schilde mit den zierlich gearbeiteten Wappen der beiderseitigen Ahnen, im ersten Schilde zwei, in den folgenden je vier Wappenbilder, füllen den weitern Raum des Kreises zur Rechten und Linken, so dass im Ganzen zehn Schilde mit 36 Wappenbildern den Kreis schmücken. Sie bilden die Ahnenprobe der beiden dargestellten Personen. Auf der Seite Karls v. Freiberg bemerkt man die Wappen der Geschlechter von Embs, Gumppenberg, Klingenstein, Waldenfels, Stain, Fugger, Gissenberg und Hornstein; auf Seiten der Gemahlin aber die Wappen der Familien Schwarzenberg, Stadion, Freiberg, Siegenstein, Schellenberg, Besserer und Randegg. Diese mit dem sorgsamsten Fleisse und in wolberechneten Gruppen ausgeführte Dekoration gewährt einen prächtigen Anblick. Die Wappenbilder werden durch einen schmalen aus gebrochnen Stäben und abwechselnd aus Perlen formirten Kreis oder Rahmen von dem äussersten 5 Zoll breiten Kreise geschieden. Dieser ist der inhaltreichste und enthält Jagdscenen, zu deren Erklärung gereimte Strofen in deutschen Schriftzeichen beigegeben sind. Sechs Schilde, von welchen abwechselnd drei achteckig, drei rund sind, enthalten die Reime; den grössern Zwischenraum füllen die Jagdbilder aus. In der Mitte des grossen Kreises, zu Füssen des Ritters und der Dame, befindet sich der erste Schild, dessen Reime den ganzen Jagdcyklus eröffnen. Unter der Strofe nennt sich Isaak Kiening von Issny als Meister hes Ganzen. Zu beiden Seiten dieses Schildes ist eine hügliche mit einigen Bäumen bewachsene Landschaft dargestellt, wo Haselhühner in Stecknetzen gefangen werden. Auf dem Raume zwischen dem ersten und zweiten Schilde rechts ist die Rehjagd vorgestellt, welche mit Leithunden, mit Jagdspiessen und Feuergewehren betrieben wird. Vom zweiten bis über den dritten Schild hinaus zeigt sich das sehr bewegte Bild der Hirschjagd, das sich durch besonders anziehende Gruppen auszeichnet, denn bald setzen die von den Hunden verfolgten Hirsche in schnellster Flucht über Abgründe, bald unterliegen sie dem Jagdspiesse oder dem Feuergewehre der sie zu Ross und zu Fuss verfolgenden Jäger. Einen Theil des Raumes zwischen dem vierten und fünften Schilde füllt die Bärenjagd, die in eine düstere Waldschlucht verlegt ist und mit Ruhe und Vorsicht betrieben wird. Die Jäger sind zu Fuss und bedienen sich des Jagdspiesses. Eine Baumgruppe scheidet diese Scene von der Schweinsjagd, welche einen Theil des Raumes auf beiden Seiten des fünften Schildes einnimmt. Der Kampf der Jäger und Hunde mit den kräftigen sich zur Wehre stellenden Ebern ist dem Künstler sehr gelungen; man sieht, wie er dem Reize der Gefahr besondre Vorliebe zugewandt hat. Dann folgt auf beiden Seiten des sechsten und letzten Schildes die Fuchs- und Hasenjagd, eine sehr lebhafte Scene, wo ein stattlicher Jäger zu Ross mit den Hunden hetzt, während die Andern das Wild mit Jagdspiessen verfolgen. — Die Erfindung des ganzen Kunstwerkes ist sehr preiswürdig und setzt einen über das Alltägliche erhabenen denkenden Künstler voraus, der seine Aufgabe richtig zu fassen und befriedigend zu lösen vermochte. Auch die Einzelkompositionen sind sehr zu loben, zumal die Jagdscenen, bei welchen sich schon des beschränkten vielfach unterbrochenen Raumes wegen grosse Schwierigkeiten darboten. Jede der einzelnen Scenen schliesst sich zu einem belebten, wolgeordneten, mannigfach anziehenden Bildchen ab, welches, obschon mit der ganzen Darstellung in gutem ungezwungnen Zusammenhange, doch aus der Reihenfolge herausgenommen auch für sich bestehen könnte. Die historische Gruppe des Kreuzbildes immitten der Platte und die unter diesem Hauptbilde befindlichen Gestalten des Ritters und seiner Frau geben dem ganzen merkwürdigen Skulpturenwerke durch würdige Haltung einen feierlichen Karakter und einen schönen sittlichen Ernst. Unverkennbar hatte sowol der Besteller als der Meister dieses Kunstwerks noch den Geist eines schon geschiedenen Zeitalters in sich bewahrt; so wussten sie, obschon auf der Schwelle einer neuen, mit dem Hergebrachten brechenden Zeit stehend, noch das Heilige mit dem bewegten frischen Treiben des Tages in ungesuchte Harmonie zu setzen. Während man der Auffassung des Ganzen und der Composition der Einzelbildwerke alle Achtung zu zollen hat, muss man zugleich die technische Behandlung und Ausführung bewundernswerth nennen. Die Arbeit erscheint wie aus einem Gusse, so wenig merkt man ihr an, dass ihre Schwierigkeit jahrelange Mühen erheischte. Die Zeichnung ist überall gediegen, in den Zierwerken sogar höchst anmuthig und mit gewandter Freiheit behandelt, und hat bis in die allerkleinsten und zartesten Details hinaus ihre unverkümmerte Richtigkeit. Da die bedeutendsten Erhabenheiten die Höhe von einer Linie nicht überschreiten, so ist die Sicherheit der Instrumentführung und die Unverdrossenheit des Meisters, womit er diese überaus schwierige Reliefarbeit bis zur höchsten technischen Vollendung hinausgeführt hat, der grössten Bewunderung wérth.

Farbenbildkunst. — Die eigenthümliche deutsche Malerkunst beginnt gegen Anfang des 13. Jahrhunderts, zu welcher Zeit sie die Nachahmung der byzantinischen Kunst zu verlassen begann. Sie entwickelte sich in immer reicherer Fülle originell nach verschiednen Richtungen hin und blühte bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, wo sie fremdem Einfluss erlag.

Nach den wenigen uns übriggebliebnen Malereien und Federzeichnungen aus dem 12. und 13. Jahrhundert lässt sich der belebende Hauch eigenthümlicher Auffassung und das Streben nach karaktervollen Bewegungen, wie sie im Volke gäng und gebe waren, selbst in der noch kindheitlichen Kunst nicht verkennen. Doch ging man bei uns im Koloriren nicht viel weiter, als dass man dunkle Umrisse mit Farben eintonig ausfüllte. Im 14. Jahrh. scheint sich besonders am Rhein eine eigenthümliche Darstellungs- und Malweise entwickelt zu haben, welche in den Karakteren Würde, in den Verhältnissen der Gestalten das Mächtige, in der Technik der Temperamalerei einen gewissen Schmelz der Farben erstrebte. In den unter Kaiser Karl dem Vierten ausgeführten Malereien sind uns noch zu Prag, Karlstein, Wien und Mühlhausen bei Kannstadt genügende Beispiele hievon erhalten. Gegen Ende desselben Jahrhunderts erhalten die Gestalten, wie schon früher in der Bildhauerkunst, sehr schlanke Verhältnisse und eine oft eigenthümlich geschwungene Bewegung. Der flüssige Auftrag der Temperafarben erhält einen sehr tiefen Ton. Eine schärfere Beobachtung des Lebens befähigt zur Darstellung individueller Gesichtszüge. Werke dieser Epoche, in welcher Meister Wilhelm von Köln der Berühmteste war, treffen wir noch am Rhein, in Ulm und Nürnberg.

Mit dem 15. Jahrhundert neigte sich im Gefolge der ihr vorangegangenen Bildnerei auch die Malerei von der Strenge der Karaktere zur Schönheit und Milde, besonders in den Frauen- und jugendlichen Köpfen. Die Verhältnisse der Gestalten werden etwas kurz; die Temperafärbung erreicht einen hohen Grad von Feinheit, Schmelz und Tiefe. Der Dombildmeister Steffan in Köln und der Meister von 1420 zu Nürnberg haben uns die schönsten Werke dieser Art und Weise hinterlassen.

Gegen Mitte des 15. Jahrh. macht sich mehr oder minder der Eyckische Einfluss in allen deutschen Malerschulen geltend, — am Niederrhein durch den Meister der Lyversberger Passion, in Westfalen durch den Liesborner Meister von 1464, am Oberrhein durch Martin Schongauer, in Schwaben durch Fritz Herlin und Barthel Zeitblom, in Nürnberg durch Michel Wolgemut, in Augsburg, wenn auch in minderem Grade, durch Hans Holbein den Vater.

Nach dieser Zeit, zu Anfang des 16. Jahrh., erhielt die malerische Auffassungsweise einen erhöhten Schwung und gründlichere Studien gaben der Zeichnung mehr Correktheit und Fülle. Allein die vermehrten Kenntnisse und eine aufgeregte Fantasie verdrängten die frühere hohe Einfalt und gemüthliche Frömmigkeit, welche uns in den Werken der vorhergehenden Periode so gewinnend entgegentraten, und entschädigen uns kaum durch ihre lebensvollere Energie und durch den grössern Reichthum der behandelten Gegenstände. Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Matthäus Grünewald, Lukas Kranach, Martin Schaffner, Hans Baldung-Grün und Albrecht Altdorfer nebst einigen niederrheinischen Meistern, deren Namen uns bis jetzt verborgen geblieben, gehören dieser Richtung an, während der mit reicher Fantasie begabte Hans Holbein der Jüngere, welcher sich der Natur treuer anschloss und die vollendetste Malertechnik damit verband, als der vollendetste deutsche Maler zu betrachten ist. Einige Schüler dieser grossen Meister haben noch Treffliches geleistet, namentlich im Bildnissmalen; aber im Ganzen genommen ermattete nach dem ersten Drittel des 16. Jahrh. das deutsche Element der Kunst und die Nachahmung der übelverstandnen italischen erhielt die Oberhand. Dies Aufgeben der volksthümlichen Sinnesweise bewirkte bald eine gänzliche Hingebigkeit für originelle Gedanken und somit den Untergang aller wahrhaften Kunst. (S. David Passavants Schlusswort zu seinen Beiträgen zur Kenntniss der alten Malerschulen Deutschlands im Stuttg. Kunstbl. 1846.)

1193 — 1216. Aus dieser Zeit, der Regierungszeit des Landgrafen Hermann von Thüringen, stammt der berühmte für diesen Fürsten angefertigte Psalter, welcher sich jetzt in der Privatbibliothek des Königs v. Würtemberg befindet. Er enthält dunkelfarbige Guaschmalereien (mit sehr häufiger Anwendung des Grüns) auf schönem glänzenden Goldgrunde. Sehr eigenthümlich ist der die ersten zwölf Blätter einnehmende Kalender, wo bei jedem Monat sich nicht nur eine Darstellung der auf den-

selben bezüglichen Beschäftigung, sondern auch in ganzer, etwa die Hälfte der Seite einnehmender Gestalt ein Apostel befindet. Zeichnen sich schon diese Apostelbilder durch Würde der Karaktere, durch richtige Verhältnisse und stylgemässe Gewänder aus, so überraschen vollends durch ihre schönen Motive die wenigen Historien, deren jede eine volle Seite einnimmt (Taufe Kristi, Kreuzigung, Niederfahrt zur Hölle und Himmelfahrt). In manchen Köpfen ist das Streben nach Ausdruck und Schönheit unverkennbar. In der Litanei am Schlusse, wo sich oben auf der Seite anfangs die Brustbilder von Heiligen, dann die von fürstlichen Personen befinden, ist es dem Kleinmaler gelungen in den Brustbildern des Landgrafen Hermann und der Landgräfin Sofia aus dem sonst noch Typischen der Gesichtszüge herauszugehen und etwas Bildnissartiges wiederzugeben. Dies kostbare Denkmal legt für die Höhe deutscher Malerei in so früher Zeit ein günstigeres Zeugniss ab als irgend ein andres uns bekanntes, und seine treffliche Erhaltung ist nicht blos eine Folge der sorgfältigen Aufbewahrung, sondern auch der ausgezeichneten Technik.

In den Anfang des 13. Jahrh. dürfen die vortrefflichen Wandgemälde im ehemaligen Kapitelsaale zu Brauweiler verlegt werden, welche als das früheste grosse Werk, das uns aus der Altkölner Schule bekannt ist, von ganz besondrer Wichtigkeit für die Geschichte dieser Schule sind.

1205. Gebetbuch der heil. Elisabeth v. Ungarn und Thüringen, geschrieben zu Regensburg, mit zahlreichen fleissig gearbeiteten Einmalungen. (Im Archive des Domkapitels zu Cividale in der Provinz Udine.)

1224. Die auf grosse Schieferplatten gemalten Apostelbilder in der Urselkirche zu Köln. Sicher so alt, aber zu unbedeutend, um in der Entwicklungsgeschichte der Altkölner Schule mitzählen zu können.

1231. Aus diesem Jahre wird uns ein westfälischer Maler Everwein genannt, der für seine Zeit ein Künstler von Ruf gewesen sein mag, da ihm und seiner Gattin Elisabeth vom Soester Kapitel Haus und Hof geschenkt wurden. Wir haben da einen Namen ohne Werke, denn von Arbeiten dieses Meisters fehlt aller Nachweis.

Aus der 1. Hälfte des 13. Jahrh. die Bilderhandschrift des Tristan, des berühmten Minnegedichts von Gottfried v. Strassburg, in der Hofbibliothek zu München. Die Miniaturen dieser Handschrift bieten ein Hauptbeispiel für die ältere Weise der deutschgermanischen Kleinmalerei; sie sind mehr auf Hervorhebung der Umrisse als auf Wirkung durch die Farbenmittel berechnet.

Bald nach 1250. Die Weingartner Bilderhandschrift der Minnelieder in der Privatbibliothek des Königs v. Würtemberg. Sie ist die älteste der drei vorhandnen handschriftlichen Sammlungen der Minnelieder (die beiden andern befinden sich bekanntlich in Paris und Berlin). In diesem Weingartner Liedercodex, der sich nun auch als die Stuttgarter Handschrift bezeichnen lässt, sieht man recht im Gegensatze zu dem obgedachten noch byzantinisirenden Psalter Hermanns v. Thüringen eine durchaus eigenthümlich deutsche Kunst in der gothischen Weise der Zeit. Hier finden sich die lebhaften, den Bildwerken an gothischen Gebäuden eigenthümlichen Wendungen und das stark ausgeladene Oval der Gesichter. An die Stelle der sorgfältig modellirenden Guaschmalerei ist hier eine derbe, aber freie Zeichnung mit der Feder in rother Farbe getreten, welche nur leicht und ziemlich roh in Wasserfarben illuminirt und durch eine Wiederholung der Umrisse in Schwarz für die Andeutung der Schatten nothdürftig gesorgt hat. Man sieht hier schon ganz die Art der Zeichnung ausgebildet, die nachmals dem Holzschnitte zum Vorbild gedient und mittels dessen im 15. Jahrh. eine so allgemeine Verbreitung erhalten hat.

Aus dem 13. Jahrh.: die aus mehren Pergamentbänden bestehende herrliche Grossfolio-Bibel im Stifte Kremsmünster, welche mit vielen Figuren von einem Mönche dieses Klosters ausgeschmückt ist. — Ferner eine Malerei an dem von Heideloff hergestellten Hochaltare der Jakobskirche zu Nürnberg. Genau beschrieben von Dr. Waagen in dessen Buche über Kunstw. im Erzgebirge u. in Franken. — Glasgemälde im Mittelfenster des Chors der Klosterk. zu Heilsbronn. — Glasgemälde aus der K. von Wimpfen im Thale im Museum zu Darmstadt.

Um 1300 die Manessische Bilderhandschrift der Minnesinger in der Bibliothek zu Paris. Die Darstellungen bieten mancherlei geistreiche Motive, sind aber meist noch wenig belebt.

Aus dem Anfange des 14. Jahrh. die freilich übermalten Chormalereien des Kirchleins zu Kentheim auf dem Schwarzwalde, unweit Calw. An der Westwand die Verkündung, an der Ostwand Kristus, ihm zur Seite Moses mit den Gesetztafeln und der Täufer mit dem Gotteslamme, im Rundgewölbe der Weltrichter, in den vier Ecken die Sinnbilder der Evangelisten. Sämmtliche Figuren auf blauem Grunde,

ungelenk, roh, mit ungebührlich grossen Köpfen, aber von Strenge und Ernst. Einige, wie der Verkündungsengel und Moses, stark bewegt. Auf der nördlichen Aussenseite der Kirchenmauer lässt sich theilweis noch der Heiland am Kreuze nebst etlichen andern Gestalten erkennen, deren scharfgezogene Körper- und Gewandumrisse ähnlichen kindheitlichen Styl bekunden.

1300—1320. In diese Zeit fallen die Malereien in der ehemaligen Deutschordenskirche zu Ramersdorf bei Bonn, welche neuerdings von dort nach dem Bonner Friedhofe versetzt worden ist. Durch den Abbruch des Bauwerks sind diese Gemälde freilich untergegangen, doch sind höchst gelungene Nachbildungen davon in zierlichen Aquarellen vom Bonner Zeichnenlehrer Hohe vorhanden, welche das Berliner Museum erworben hat. Karl Schnaase, der noch Gelegenheit hatte die Ramersdorfer Malereien zu sehen, karakterisirt dieselben in einem Aufsatze über die ganze Kirche in Gottfried Kinkels Jahrbuche vom Rhein 1847. Er fand die Gestalten überaus leicht, fast skizzenhaft behandelt, die Körperverhältnisse nicht selten unrichtig, die Köpfe zu klein gegen die überaus langen Gestalten, Arme und Beine mager, die Finger lang und spitz. Die Perspektive war mangelhaft, die häufig auf den Gewändern angebrachten Verzierungen liefen darüber gradlinig fort wie auf einer ebenen Fläche, ohne Berücksichtigung des Faltenwurfs und der Abründung. Dagegen war die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit Flehender oder Anbetender, die Würde des Weltrichters, die Kraft des Drachenbesiegenden Erzengels und manches Andre im Grossartigen oder Zarten vortrefflich gelungen. Der Gewänderwurf war, wenn auch nicht richtig, doch mit vollem Bewusstsein der anzudeutenden Körperhaltung, in freien dreisten Linien gezeichnet. Das feine Oval der Gesichter und die Zeichnung der Körper im Allgemeinen waren oft von grosser Anmuth und zeugten von Schönheitsinn. Eigenthümlich war die Haarbehandlung; das Haar war immer sehr stark, an beiden Seiten in dicken symmetrisch gleichen Locken und fast wie auf Wappenbildern schematisch behandelt. So war es selbst an der Heilandsgestalt, welche dadurch besonders in der Scene des jüngsten Gerichts etwas Juppiterähnliches erhielt. Die architektonischen Verzierungen der gemalten Nischen, in welchen die Heiligengestalten an den Wänden standen, zeigten den entwickelten Spitzbogenstyl. In vielen Einzelheiten erinnerten die Heiligengestalten an ähnliche Figuren, die sich auf den grossen Wandgemälden im Innern des Kölner Domchors befinden. Die Malereien der Gewölbe erschienen Schnaase als die ältern, um 1300 zu setzen; die der Seitenchöre zeigten durch ihren Styl etwas spätere Entstehung, denn hier hatten die Gewänder mehr vom Schwunghaften, welches das 14. Jahrh. liebte; die Haare waren freier behandelt, die Compositionen verwickelter und in minder symmetrischer Haltung, mit einem Bestreben nach Naturwarheit bei sehr unvollkommener Naturkenntniss. Sie gehörten indess noch immer derselben (frühkölnischen) Schule an.

Nach 1313 liess Erzbischof Balduin zu Trier die Thaten seines kaiserlichen Bruders, Heinrichs des Siebenten, zum Gedächtniss für die spätesten Nachkommen kunstreich an den Wänden seines Palastes malen. Die spätesten Nachkommen bedauern nur, von diesen geschichtlichen Wandgemälden nichts mehr zu sehen. Ein Trost ist uns dafür geblieben in dem vom Erzbischof Balduin angefertigten Kopialbuche im Archive zu Koblenz; in diesem Manuscripte sind nämlich auch die Thaten Kaiser Heinrichs VII. beschrieben und jene grossen Wandmalereien im Trierer Palaste durch Abbildungen getreu versinnlicht.

1320. Tafel aus dem westfälischen Kloster Wormeln in der Krügerschen Samml. zu Minden. St. Steffan auf Goldgrund, in dunkelolivengrünem Messgewande, mit Bischofsmütze, in der Rechten einen Bischofstab, in der Linken einen Stein habend. Die Darstellungsweise ist durchaus feierlich, der Ausdruck ernst wehmüthig, die Formengebung ideal und sehr an die gleichzeitige florentinische erinnernd, namentlich in den gradlinigen Gewändern. Das Kolorit ist milchig und geht bei den Kopfschatten ins Bräunliche und Rosenrothe, bei den Handschatten aber ins Grünliche, ausserdem ist es von sehr gesättigtem Tone. Die flüssige Tempera ist mit grosser Kunstfertigkeit behandelt.

Vor 1322. Die Malereien der Brüstungswände des Domchors zu Köln, ansehnliche Folgen legendarischer Vorstellungen und Reihen kleinerer Einzelfiguren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Karakteristik. Sie bilden nach den Brauweiler Fresken und den zerstörten Ramersdorfer Malereien das dritte Glied in der Entwickelungsgeschichte der Altkölnischen Schule vor Meister Wilhelm.

So darf denn die Geschichte der Kölnerschule künftig nicht mehr mit Meister Wilhelm beginnen, da sie vor ihm, dem erst 1380 blühenden Meister, drei grosse Werke der Wandmalerei aufweisen kann. Den Anfang machen die vortreff-

lichen Gemälde im vormaligen Kapitelsaale zu Brauweiler, die man ohne Gefahr eines zu frühen Datums mindestens in den Beginn des 13. Jahrh. verlegen darf. Von da entsteht dann freilich eine grosse Lücke (denn die auf Schieferplatten gemalten Apostel von 1224 in St. Ursula zu Köln haben durchaus keine solche Bedeutung, um als Zwischenglied gelten zu können), bis die Gemälde von Ramersdorf um und nach 1300 und dann endlich die des Kölner Domchores vor 1322 eintreten. Stellt man nun diese grossen Freskowerke von Brauweiler, Ramersdorf und Köln, in Verbindung mit den einzelnen geringern Ueberresten, welche das Kugler-Burckhardtsche Handbuch der Malereigeschichte aufzählt, zusammen, so hat man den Beweis einer so grossartigen und consequenten Entwicklung der Malerei in der Kölner Gegend, wie ihn keine andre in diesem Zeitraume aufzeigen kann. Will man nicht zu der vagen Behauptung flüchten, dass ein günstiger Zufall hier erhalten habe, was anderwärts zerstört ist, nimmt man vielmehr nach Wahrscheinlichkeit an, dass zwischen diesen erhaltnen Malerwerken andre untergegangene lagen, so erscheint uns diese Kölnische Schule so bedeutend, dass ihr das ganze Abendland nichts Gleichzeitiges entgegensetzen kann. Vergleichen wir dann aber damit die sächsischen Skulpturen, welche den Malereien von Brauweiler ungefähr gleichzeitig sind, so haben wir Ursache zu glauben, dass die Anregungen, welche jene Malerschule erzeugten, nicht wie bei der germanischen Baukunst von Frankreich kamen, sondern ächt deutsche waren.

1325. Evangelienhandschrift mit Malereien auf Goldgrund, in der Antiquitätenkammer des Magistrats zu Wiener-Neustadt.

1331. Die Flügeltafeln des Hochaltars in der Stiftskirche zu Oberwesel.

1334. Handschrift des Wilhelm von Oranse in der Bibliothek zu Kassel, mit Miniaturen von zierlichster Anmuth, die den besten französischen jener Zeit durchaus gleichstehen.

1346—78. In diese Zeit, die Regierungszeit Kaiser Karls IV., fällt die kurze Blüte einer Prager Schule, als deren namhafteste Meister Niklas Wurmser von Strassburg und Dietrich (Theodorich) von Prag bezeichnet werden. Jener blühte zu Prag 1357—60, dieser 1357—75. Ihre Werke bestehen theils in Wandgemälden, theils in Tafelbildern; man findet sie auf der Kaiserburg Karlstein, in der Theinkirche, in der Wenzelkapelle der Veitskirche und in der ständischen Gall. zu Prag sowie in der Staatsgallerie zu Wien. Für eigentlichen Kunstgenuss geben diese Arbeiten freilich noch wenig Ausbeute. Ein Bestreben nach Wirkung durch grossartigere Formen lässt sich nicht verkennen, aber die Gestalten bleiben roh, ohne Adel und Jugendfrische, und besonders sind Arme, Hände, Beine, Füsse plump und schwerfällig. Dabei sind die Gesichter in Karakter und Ausdruck oft leer, die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos, die Nasen meist in ähnlicher Weise rundlich und dick, der Mund voll und gross. Nur wenige der gelungensten weiblichen Köpfe, der Maria z. B. in der Theinkirche zu Prag, nähern sich der jugendlichen Anmuth kölnischer Meister. Dagegen erinnert der Faltenwurf zuweilen an altkristliche Traditionen und ist im Allgemeinen weder steif noch hart, doch nun auch häufig wieder bis zur Verblasenheit weich und unbestimmt. Der Hauptfortschritt, den diese Arbeiten offenbaren, liegt in der Farbenbehandlung. Statt der bisher üblichen schwarzen Umrisse und grellen Lichter wird ein gefügeres Schmelzen sichtbar, in Lokaltönen kräftig und klar, in Abstufungen und Uebergängen leicht und fliessend, doch ohne Tiefe und Wirkung der Schatten, so dass es an rundender Modellirung fehlt und überhaupt ein Extrem nur mit dem andern vertauscht ist.

1348. Glasmalereien des Hans von Kirchheim im Münster zu Strassburg.

Aus dem 14. Jahrh. ein Täflein aus der westfälischen Schule im Museum zu Berlin, das Antlitz Kristi nach dem alten Mosaikentypus darstellend, eine sogenannte *Vera Icon* in einem vergoldeten Ovale. In den Zwickeln von blauer Farbe zwölf verehrende Engel in blauen Gewanden. Dies Bild ist von einem ganz eigenthümlichen Sfumato und wichtig sowol wegen des Gegenstandes als wegen der Uebereinstimmung der Art von Malerei mit der gleichzeitigen altkölnischen Schule. — Ferner acht Apostel tafeln im Stifte Kremsmünster. — Sechs Miniaturen in kl. 4. in einem Psalter aus dem Frauenkloster Oslovan, jetzt in der St. Jakobsbibliothek zu Brünn. (Entdeckt vom Ritter Adolf v. Wolfskron.)

Bald nach 1350 mag der in der Privatbibliothek des Königs v. Würtemberg befindliche Codex der Weltchronik des Rudolf v. Hohenems beschafft worden sein, wie die vielen durch Art der Darstellungen und Trachten wichtigen, übrigens aber ziemlich rohen und bunten Bilder beweisen, welche in den Motiven und

Karakteren ungleich gothischer sind als die im zweiten 1383 beendigten Codex derselben Chronik auf der öff. Bibl. zu Stuttgart, in dem Faltenwesen und der Behandlung aber viel von der Weise der altkölnischen Schule haben.

1360 kommt zuerst der Name des Meisters Wilhelm in Erwähnung. Dieser aus Herle bei Köln gebürtige Meister war bereits um besagtes Jahr in Köln thätig; als dauernd dort ansässig erscheint er seit 1370. (Vergl. Passavants Kunstreise durch Engl. u. Belg. S. 405.) Die Limburger Kronik preist ihn unter dem J. 1380 als den „besten Maler in allen teutschen Landen", und dieser Ruhm, der Vorzüg-

St. Anton, St. Cornelius und die heil. Magdalene.
(Nach dem Meister Wilhelm von Köln.)

lichste seiner Zeit gewesen zu sein, ist noch in unsern Tagen giltig. In seinen Gemälden zuerst kommt das in anmuthiger Weise zum Vorschein, was man nach Hotho's treffendem Ausdruck als „Seelenplastik" bezeichnen kann; ebenso das Jugendreine, Sanfte und Stille, der Kindersinn des Gemüths, und dabei das halb unbefangen, halb absichtlich Zierliche. Grade zur Zeit der unruhigsten städtischen Kämpfe muss in diesem Meister ein frommes glückliches zartes und dennoch männliches Herz geschlagen haben. Seine Gestalten sind lang und schmächtig, die Mädchenköpfe höchst freundlich gerundet, die Nasen grad und fein, der kleine Mund ist schwel-

lend, das Kinn rund oder auch zart gespitzt, der Faltenwurf weich und fliessend geschwungen, der leichte Farbenschmelz wunderbar reizend, der Gesichtsausdruck, die Stellung und Gebärde selten verfehlt. Als Hauptwerke kann man ihm die heil. Veronika mit dem Schweisstuche in der Pinakothek zu München, die Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Museum zu Köln, sowie das Jugendleben und das Leiden des Heilands, Altarblatt in einer Domchorkapelle zu Köln, und das Wandbild des Gekreuzigten in der Kastorkirche zu Koblenz beilegen. Was der Meiser Wilhelm noch vermissen lässt, ist theils die tiefer in sich concentrirte Seele des Ausdrucks, die festere Individualität der Karaktere und die vielseitigere Naturbeobachtung, theils jene durchgreifende Hoheit, welche trotz dem nähern Hereintreten in die menschliche Wirklichkeit und äussere Umgebung sich behauptet.

1368. Missale mit Miniaturen in der Bibliothek des Nationalmuseums zu Prag.

1369—1389. In dieser Zeit malte Abt Heinrich Grusit das goldgrundige figurenreiche Altarbild der Marienkrönung, das sich noch im Stifte Stams am Inn befindet.

1376. Pontificale mit Miniaturen im Kloster Strahof zu Prag.

Um 1380. Zierliche Malereien am Altare der Johanneskapelle des Domes zu Köln. Dieser Altar befand sich früher in der Klarenkirche Kölns; ein Theil seiner Bilder wird dem *Meister Wilhelm* beigemessen.

Nach 1380 die Fresken in der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar, welche ganze Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen darbieten. Am Erhaltensten sind die Chormalereien. Die meisten dieser Bilder zeigen derbe und ungefüge, aber kräftig bewegte Gestalten; in Einzelnen blickt wenigstens ein Streben nach Schönheit durch. Schwäbischen Ursprungs und Karakters wie die grössern und kleinern Wandgemälde sind auch die bemalten Flügel des Hochaltars dieser Kirche. Letztre enthalten verschiedne Scenen aus dem Leben des heil. Veit; innen die Taufe und Marter, aussen die Heilung des kaiserlichen Sohnes und die Folter des Vitus und Modestus. Diese Bilder sind in den Formen allerdings mager und unvollkommen und auch sonst nicht ohne vielfache Mängel; dagegen erfreuen sie durch einzelne ausdrucksvolle Heiligenköpfe und durch die majestätische Kraftgestalt des Kaisers. Sodann besitzt aber diese Kirche auch einen Altar, welcher von einem Deutschböhmen, dem Prager Bürger Reinhart, gestiftet ist und in den Gemälden den Typus der böhmischen Schule trägt. Das etwa 3 F. breite, 7 F. hohe Mittelbild schildert den heil. Wenzel in Waffenschmuck mit Krone und Nimbus auf einem niedrigen Grashügel, während der linke Flügel den heil. Siegmund und der rechte den heil. Veit darstellt. Alle drei Figuren sind bei weichem Ausdrucke plump in der Form, aber nicht ohne Grossartigkeit. Die äussern Flügel zeigen zunächst über dem Stifterbilde, dem als Ritter dargestellten Bürger Reinhart, den Heiland mit Dornenkrone, Geissel und Ruthe, dann die Verkündung und die Marienkrönung, endlich Kristus am Kreuze mit Marien und Johannes zu den Seiten. Auch diese Gestalten sind mager und kurz, breitköpfig, mit fleischigen Gesichtern, gedrückten Stirnen und kleinen Augen, welche Eigenheiten sich aus der slavischen Umgebung erklären, unter welcher der Meister dieser Bilder zu schaffen hatte. Die anschliessenden Gewänder falten sich spärlich. Die Technik jedoch zeugt von Sorgfalt und das Fleischkolorit ist voll Kraft.

1383 ist das sichere Datum des zweiten bilderreichen, auf der öff. Bibl. zu Stuttgart befindlichen Codex der Weltchronik des Rudolf v. Hohenems. Diese Handschrift ist in Westfalen beschafft worden, wie die Formen des plattdeutschen Textes und die eingemalten Wappen der in früherer Zeit nur in Westfalen ansässigen Familie Waldeck beweisen. Im Ganzen sind die Miniaturen dieses Codex derber und roher als die italischen, französischen und niederländischen Buchmalereien jener Zeit, auch sind sie unter einander sehr ungleich, doch die bessern immer von sehr namhaftem Werthe. Die Figurenverhältnisse sind meist etwas kurz, die Köpfe haben die rundlichen, weichen und feinen Formen der Altkölner Schule, die nackten Theile wie Hände und Füsse sind sehr schwach, die Motive gut und frei von den conventionellen Windungen gothischer Skulpturen, aber bei lebhaften Bewegungen lahm und ungeschickt, die Gewänder mit enger und einfacher Faltung von richtigem Geschmack und weicher Ausbildung; die Malerei endlich ist mit den schönsten Farben (darunter das Roth und Saftgrün auf niederländischen Einfluss deuten) breit und meisterhaft in Guasch mit Angabe von Schatten, Mitteltönen und fein in Weiss gehöhten Lichtern ausgeführt. Statt der Ausbildung der Hintergründe bei den bessern niederländischen Miniaturen derselben Zeit finden wir hier den Grund entweder golden oder farbig mit goldnen Mustern (z. B. auf dem Bilde des Sündenfalls roth mit Doppeladlern) oder

schachbretartig. Die vorkommenden Pferde sind durchweg Kracken. Der Inhalt eines jeden der vielen Bilder ist durch lateinische Ueberschriften angegeben. In der Evenerschaffung und auch sonst erscheint Gottvater im Mosaikentypus Kristi. Im Bilde des Einzugs Noä in die Arche ist die Sündflut dadurch angedeutet, dass Drachen aus dem blauen Himmel herab das Wasser speien. In der Abrahamssegnung durch Melchisedek erscheint dieser ganz wie der Gottvater im Mosaiktypus Kristi; hinter Abraham viele Jüden mit Spitzmützen und Schnäbelschuhen. Im Bilde des Lot bringt der Kleinmaler ganz ungenirt den frommen Vater in seiner schwächsten Minute, d. h. im Coitus mit der Tochter, zur Anschauung. Im Wüstenbilde mit der Hagar liegt der Knabe Ismael als Wickelkind auf einem Baume. Im salomonischen Urtheile findet man das sehr sprechende Motiv, dass die falsche Mutter das eine Bein des Kindes ergriffen hat, um es theilen zu lassen, während die rechte Mutter zu Salomo fleht. Mit dem Maman, der im Flusse vom Aussatze geheilt wird, hören die Bilder auf. „Jedenfalls“, schreibt Waagen, dem wir in diesen Angaben gefolgt sind, „legt dies Hauptdenkmal der Malerei in Westfalen im 14. Jahrh. für dieselbe ein sehr günstiges Zeugniss ab.“

1385. Als ein aus diesem Jahre herrührendes Werk wird gewöhnlich der Tucherische Altar zu Nürnberg angegeben, der jetzt als Hochaltar in dasiger Frauenkirche dient. Diese Zeitangabe gründet man auf die Inschrift, welche in der Karthäuserkirche, wo das Werk sich ehemals befand, gelesen wurde. „Hinter dem Altare oben am Fenster“, wie v. Murr in seiner Beschr. von Nürnberg (S. 330) mittheilt, war unter dem Stadtwappen zu lesen: *Marquardus Mendel fundavit hoc monasterium A. MCCCLXXXV.* Daraus folgt nun aber keineswegs, dass die Tuchersche Altarstiftung gleichzeitig sei mit der Mendelschen Klostergründung.

1388. Wandbild am Grabmale des Trierschen Erzbischofs Kuno von Falkenstein in der Kastorkirche zu Koblenz, wahrscheinlich vom *Meister Wilhelm v. Köln.* — Malereien in der Stiftskapelle des Klosters zu Kirchheim im Ries.

1397 starb der berühmte Kleinmaler Beness als Domherr zu Prag.

Aus dem Ende des 14. Jahrh. die weltlichen Wandbilder eines Gemaches im Ehingerhofe zu Ulm. — Der Bilderteppich in St. Lorenz zu Nürnberg. Auf einem langen Streife stehen hier zwölf Männer, welche mit (Lebensregeln enthaltenden) Spruchzetteln umgeben sind. Die Figuren haben längere Verhältnisse als man sonst bei den altnürnbergischen Gemälden, welche (wie das Tuchersche Altarwerk in der Frauenkirche und das Hallersche in St. Sebald) diesem Teppich zeitlich nahestehen, zu finden gewohnt ist; sie stimmen indess in der Art der Bewegungen und im Faltenwurfe mit letztern überein.

Ins Ende des 14. Jahrh. fällt noch das Werk auf dem Hochaltare der Neustädter Kirche zu Bielefeld in Westfalen. Auf dem nun zertrümmerten Rahmen dieses Altarbilds war die Nachricht enthalten, dass es im J. 1400 schon an diesem Orte aufgestellt war. — Vollkommen stimmen mit diesem Werke folgende der Bielefelder Gegend entstammende Gemälde in der Krügerschen Samml. zu Minden: drei 49 Zoll breite, 22½ Zoll hohe Tafeln mit dem Baumverbot, dem Sündenfalle und der Vertreibung aus Eden, ferner in gleicher Grösse und Eintheilung die Verkündung nebst der Heimsuchung und Geburt; die Kindanbetung durch die Magier nebst der Beschneidung und Familienflucht; der Judaskuss nebst der Dornenkrönung und Geisselung; der Heiland vor Pilatus nebst der Kreuztragung und Kreuzigung; die Himmelfahrt nebst der Geistausgiessung und dem jüngsten Gericht. Bei dem Meister dieser Bilder verbindet sich eine reiche blühende Fantasie und edle Ausdrucksweise mit einer sehr kunstgeübten Hand. Seine Mannsgestalten, wo sie nicht absichtlich verzerrt erscheinen, sind von würdiger Haltung, seine Weiblichkeiten, namentlich Maria, von grossem Liebreize und milder Innigkeit. Die rundlichen Frauenköpfe mit ihren schöngeschnittnen Augen und leichtgewölbten Brauen, die sanftgespaltenen vollen Lippen und das weiche Kinn erinnern lebhaft an die Werke Wilhelms von Köln, aus dessen Schule dieser westfälische Meister hervorgegangen zu sein scheint. Die Zeichnung, selbst des Nackten, ist ziemlich gut verstanden, die Farbe flüssig und weich verschmolzen, die Färbung aber etwas kreidig mit grauen und grünlichen Schatten.

1400—18. Vier Bilder aus der Nürnberger Schule jener Zeit im Museum zu Berlin. 1) Maria mit goldner Krone reicht dem Kind auf ihrem linken Arm einen Apfel (in Beziehung auf die Erbsünde, wovon Kristus erlösen soll). Der Grund blau mit goldnen Sternen. 2) Petrus Martyr mit seiner Todeswunde am Kopfe, sein Marterschwert in der Rechten haltend und sich mit der Linken auf einen Stab stützend. Gegenstück des Vorigen auf ähnlichem Grunde. 3) St. Elisabeth von Thüringen, unter gothischem Schirme stehend, mit der Linken Brot und Früchte im Gewande hal-

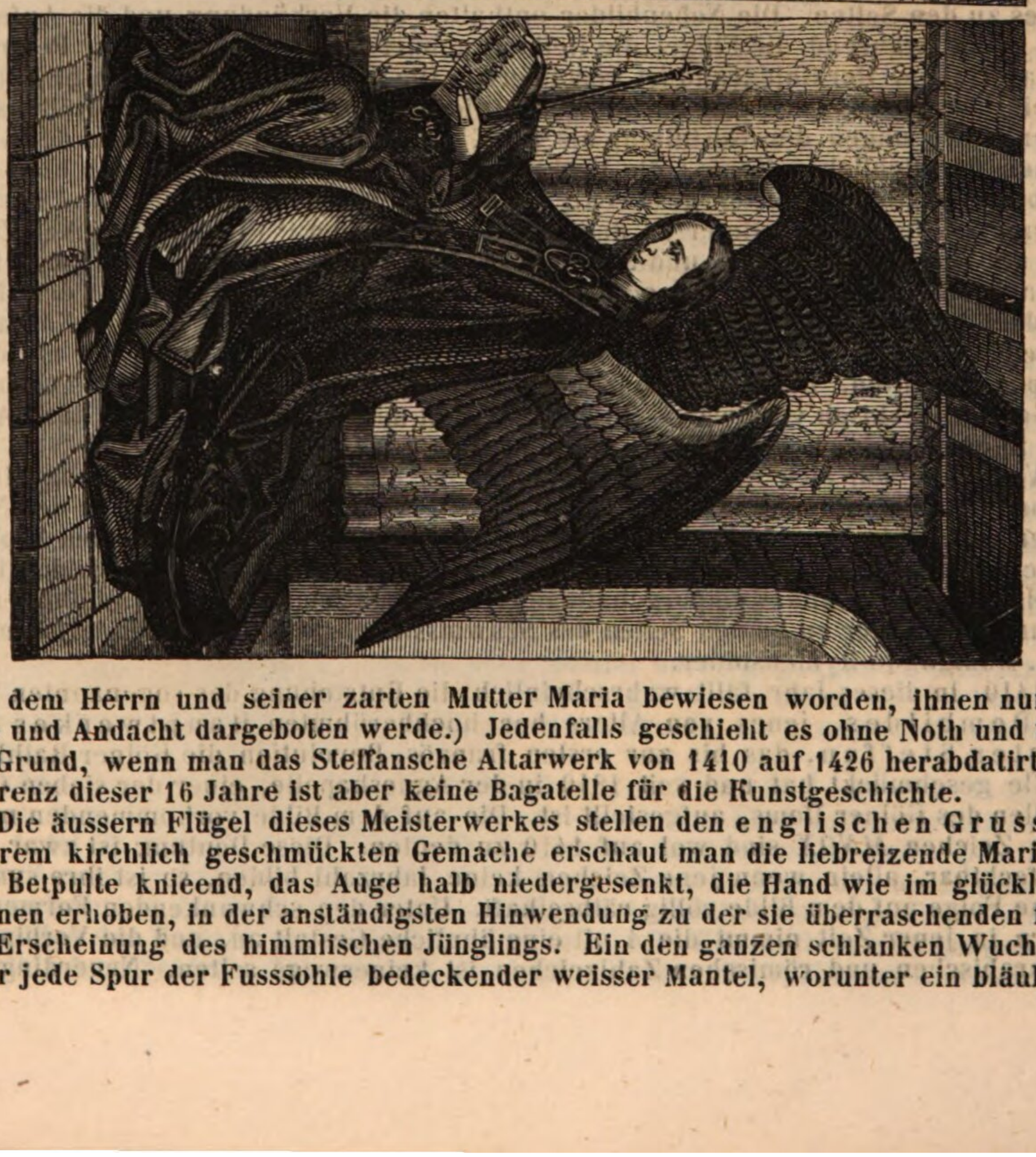
tend und mit der Rechten davon einem Kranken mittheilend, der sich in verkleinertem Maasstabe zu ihren Füssen befindet. Der Grund golden. 4) St. Johannes der Täufer, ebenfalls unter gothischem Schirmdache stehend, über dem Felde mit rothem Mantel bekleidet, mit der Rechten nach dem Lamme deutend und mit der Linken ein Buch haltend, auf dem man die Siegesfahne sieht. Gegenstück des Vorigen und gleichfalls auf Goldgrunde. — Jedes dieser Gemälde, die vormals die innern und äussern Seiten der Flügel eines Schnitzaltars in der (jetzt abgetragnen) Dominikanerkirche zu Nürnberg ausmachten, ist auf Holz gemalt und hat eine Höhe von 5 Fuss bei 1 F. 3 Z. Breite. Jener Altarschrein war eine Stiftung des 1418 oder 19 verstorbenen Berthold Deichsler, dessen Name sich auf der Rückseite des Schreines vorgefunden hat. Auf der Marientafel befindet sich übrigens das Deichslersche Wappen. Die besagten Bilder sind als zuverlässige Denkmale nürnbergischer Malerei so früher Zeit höchst wichtig. Sie beweisen, dass um jene Zeit dort eine ähnliche Kunstweise im Schwange war, wie in den Bildern des Meisters Wilhelm v. Köln. Sind sie jenen an Gefühl für Schönheit der Köpfe, in den schlanken Verhältnissen und in den reinen Gewandmotiven gleich, so übertreffen sie sie in der grössern Bestimmtheit der Formen, in der stärkern Modellirung und kräftigern Färbung. In der Schwäche und Magerkeit der Zeichnung stehen beide auf gleicher Stufe. An Reinheit des Geschmacks in Köpfen und Gewändern steht die Kunstweise, welche in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. durch Michel Wolgemut in Nürnberg aufkam, diesen ältern Bildern weit nach. Diese brauchen aber auch in dem Grade der ganzen künstlerischen Ausbildung einen Vergleich mit den gleichzeitigen italischen Malereien, z. B. den Bildern eines *Gentile da Fabriano* oder eines *Domenico di Bartolo* keineswegs zu scheuen. Die Rettung dieser kostbaren und wolerhaltnen Denkmale verdankt man dem Direktor der Nürnberger Kunstschule, Hrn. Reindel, der sie beim Abtragen genannter Kirche dem Untergange und der Verschleppung entriss. (S. Waagens Bericht über die neuern Erwerbungen des Berliner Museums im Stuttg. Kunstblatte 1845.)

In den Anfang des 15. Jahrh. mag auch der ausgezeichnet schöne Tuchersche Altar zu Nürnberg fallen, der (ehedem bei den Karthäusern) jetzt als Hochaltar in der hergestellten Frauenkirche aufgestellt ist und gewöhnlich, aber irrig, ins J. 1385 gesetzt wird. Die Mitte zeigt Kristus am Kreuze mit der Maria und dem Johannes zu den Seiten. Die Nebenbilder enthalten die Verkündung und die Auferstehung Kristi, während die Flügel die Heilandsgeburt und das Apostelpaar Peter und Paul aufzeigen. Der Goldgrund ist gemustert. „Die Darstellungsweise dieser Bilder“, schreibt Passavant, „erinnert auffallend an die des Meisters Wilhelm v. Köln, sowol in den Bewegungen der Gestalten, als im Gange der Gewänder und in den vollen Formen der lieblichen Köpfe; die Verhältnisse der Figuren sind jedoch hier nicht wie bei dem Kölner Meister gestreckt, sondern vielmehr etwas kurz, und die satte Färbung ist feiner und tiefer in den gebrochnen Tönen.“ — Von ähnlicher Zeichnung und aus derselben Zeit und Schule sind die Bilder am Hallerschen Altare in der Sebaldskirche. Die Mitte enthält ebenfalls den Gekreuzigten nebst der Mutter und dem liebsten Jünger. Die innern Flügel zeigen St. Barbara und St. Katharina, während die Aussenseiten den Heiland auf dem Oelberge und die Bildstifter mit deren Wappen enthalten. Die Stifter sind gut individualisirt. Der innere blaue Grund ist mit Gold arabeskisch verziert. — In dieselbe Zeit möchte M. v. Rettberg das „Altarwerk in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz“ setzen.

Von 1405 soll sich ein „Hostienraub“ nebst einer „Brunnenvergiftung“ in der Campeschen Samml. zu Nürnberg befinden. — Von 1406 ein Gemälde in der Nürnberger Lorenzkirche, der Engelumgebene Erlöser mit dem Kreuze in den Wolken, Gedächtnisstafel des Paul Stromer. In ders. Kirche das goldgrundige Bild mit dem von Marien und Johannes emporgehaltenen Leichname Jesu, nebst den Bildnissen der verehrenden Stifter zu beiden Seiten des Schweisstuches, haftend am Epitaf der 1409 verst. Kunigunde Rymensnider.

1410. In dieses Jahr fällt wahrscheinlich die Entstehung des sogenannten Kölner Dombildes, jenes von Alters her hochberühmten Hauptwerkes vom Meister Steffan, das bis zur ersten französ. Revolution die Kölner Rathhauskapelle geschmückt hat und seit 1810 in der Agneskapelle, einer der sieben Chorkapellen des Kölner Doms, aufgestellt ist. Die auf dem Bilde vorkommenden mystischen Zeichen *MNOX* sind wol auf 1410 zu deuten. Diese Deutung ist zwar nicht unanfechtbar, allein wenn jene Zeichen keine Jahrzahl bilden, so ist ihre symmetrische Folge auf dem Bilde völlig räthselhaft. Unter den schwankenden Formen der Ziffern in jener Zeit nimmt die 4 oft eine ähnliche Gestalt an, und die Verbindung von arabischen und römischen Zahlzeichen ist keineswegs selten. Neuerdings hat

man das J. 1426 als Entstehungszeit des Bildes angenommen, weil in diesem Jahre erst die Kapelle, in welcher das Gemälde gestanden hat, erbaut worden sei. Dieser Schluss mag aber ein trüglicher sein, denn auch früher, vor 1426, hatte schwerlich dem Rathhause der mächtigen Stadt eine Kapelle gefehlt, und ohne Zweifel war sie mit einem Bilde geschmückt. Und wer sagt uns, ob nicht vielleicht die Pracht dieses Bildes grade ein Beweggrund war, ihm eine würdigere Stelle in einer neu zu erbauenden Kapelle zu schaffen, welcher Grund aber natürlich nicht urkundlich ausgesprochen werden durfte. (Die Bauurkunde über die Kapelle, welche auf der Stelle der Synagoge der 1424 aus Köln verwiesenen Juden errichtet ward, unterlegt dem Baue das Motiv, dass statt der Unehre und Schmähung, die sonst an dieser Stätte



Gott dem Herrn und seiner zarten Mutter Maria bewiesen worden, ihnen nun alle Ehre und Andacht dargeboten werde.) Jedenfalls geschieht es ohne Noth und triftigen Grund, wenn man das Steffansche Altarwerk von 1410 auf 1426 herabdatirt; die Differenz dieser 16 Jahre ist aber keine Bagatelle für die Kunstgeschichte.

Die äussern Flügel dieses Meisterwerkes stellen den englischen Gruss dar. In ihrem kirchlich geschmückten Gemache erschaut man die liebreizende Maria vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben, in der anständigsten Hinwendung zu der sie überraschenden fremden Erscheinung des himmlischen Jünglings. Ein den ganzen schlanken Wuchs und sogar jede Spur der Fusssohle bedeckender weisser Mantel, worunter ein bläuliches

Leibkleid hervorscheint, spreitet sich bis über den Boden in etwas schwerwinkligen Falten um sie her. Der Hintergrund des Zimmers wird durch einen mit Goldblumen durchwebten Hängeteppich verhüllt, von welchem her, der Jungfrau unbemerkt, die

heilige Geisttaube dem umnimbten Haupte zufliegt. Auf der andern Seite erschauen wir den Himmelsboten, eine einfach schöne, holdselige Jünglingsgestalt, ein Gesicht voll himmlischer Keuschheit und Freude; voll Ehrfurcht kniet er hier gleichwie vor der Allmacht Throne, und mit beiden Händen bietet er den schriftlichen Gruss dar,

der das Geheimniss der göttlichen Geburt ausspricht. Als himmlischer Herold mit grossen, in verschiedner Richtung aufsteigenden Flügeln, wovon der Künstler einen zum Hintergrunde des Hauptes anzuwenden wusste, trägt er zwischen den Vorderfingern der Linken einen silbernen Stab. Seinen Körper bedeckt ein langes weisses Tempelkleid (Palla), darüber ein rother mit Goldstickerei gerändeter Rauchmantel hinabfällt; dieser ist auf der Brust durch eine goldene Rose angeschnürt und geht untenher auseinander. Halbknieend bei seiner Verrichtung umspreitet er auch mit seiner weiten Faltenschleppe die Steinplatten des Bodens. Der goldgewirkte Hängeteppich des vorigen Bildes streift sich hier fort bis zum Rande des Eingangs. Unter den beiden Gestalten der Verkündung findet man, abgetheilt auf den vordern Steinplatten

des Bodens, jene nur durch die seltsame 4 vexirende Jahrzahl, welche die Vollendungszeit des ganzen Werkes angibt.

Keine Pracht der Farbe ist irgend am Aussenbilde verschwendet. Thun sich aber die Flügel auf, so ist es, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffne. Eine fast morgenländische Pracht stralt uns aus dem Hauptbilde der anbetenden Könige entgegen. Maria, thronend auf dem Kaiserstuhle, umflossen von einem langen dunkelblauen hermelingefütterten Mantel, bleibt der unverkennbare Mittelpunkt. Ein prächtiger von zwei Engeln ausgespreiteter Teppich fällt hinter ihrem grossen Thronstuhle herab. Dieser Teppich ist von Goldstoff mit eingewebten silbernen Turteltäubchen in blauem Grunde. Das Haupt der Himmelsfürstin ist mit einem breitgeränderten Goldnimbus umflossen, der selbst die hohe Krone noch einschliesst, woran bedeutungsvoll ein von Perlen und Gold schimmerndes Täubchen

mit ausgebreiteten Flügeln und mit Perlenring im Schnabel die Spitze bildet. Es ist ein reines Oval von den angenehmsten Verhältnissen. In der Ausbildung und Färbung seiner Theile schwebte dem Schilderer die Schönheit der Braut im hohen Liede und im Ganzen der innere Himmel einer sündlos gebornen und nach übermenschlicher Empfängniss unverletzten Gottesgebärerin vor Augen. Dies Haupt neigt sich, wie sanft angezogen von der heiligsten Liebe, zu der göttlichen Leibesfrucht auf dem jungfräulichen Schoose. Demüthig vor Gott sitzt die Gebenedeite da, so mild in den Zügen, so lieblich warm in Fleischton und Seelenhauch, und dennoch als Himmelsherrscherin, so gross in Form, Stellung, Gewandung. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrschendes und ist dabei ganz ein Kind. Zur Rechten und Linken knieen

die königlichen Magier: der Greis vor der Himmelsjungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung der Andacht hingegossen; der Andere, aufgerichtet, männlich schön und jung, durch den Anblick der Erhabenen für immer erhellt, weiht ihr den hohen Pokal, und hinter ihm steht, in liebender Ehrfurcht vorgeneigt, ein feineres Gemüth offenbarend, der jugendlich schlanke Mohrenfürst mit dem Goldbecher in der Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, dringt er nicht weiter vor, sein rechter Arm nur hat beim Nahen leise den Teppich umgeschlagen. Im Halbkreise umher reihen sich je Drei des Gefolges. Gegen den Vorgrund links ein kriegerisch angethaner Fahnenträger mit seltsam kleinen Füssen; ihm genüber ein jugendlich vorlauter Kämpe mit langgriffigem Schlachtschwert in der Hand, als gelt' es hier ritterlich aufzutreten, doch mit so liebem offenen Antlitze, so gottsgemuth, und zugleich von so sanftem Staunen zurückgehalten, dass man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen

neugierig, fragend, lächelnd, ernst oder gleichgiltig dreinschauen. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreises tauchen aus dem Gefolge noch rechts und links einzelne Köpfe und Mützen hervor. So ist das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, symmetrisch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervorstechend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Gestalten auseinandertreten, desto gedrängter schaaren sie sich auf den beiden Flügeln; rechts die Jungfrauen unter Anführung der britannischen Prinzessin Ursula, welche ihr Todeszeichen, den Pfeil, in Händen hält, links aber die Krieger unter Führung des Herzogs Gereon, in Rüstung und sammetnem Waffenrocke. Im Urselbilde findet man eine Stufenfolge der lieblichsten Köpfe, besonders seelenvolle Bildungen sind das vorn am Rande in reinster Unschuld hingebeugte Engelgesicht und die reizende neben der Heiligen herkommende Begleiterin. An der schlanken Jungfrau, welche neben St. Ursula so prächtig hervortritt, bewundert man das im Faltenwurfe so vortreffliche Schleppgewand, dessen Farbe ein gesättigtes Gelbgrün ist; auch findet man das um den rechten Arm ihr herabhängende Schleiergewand zum Bewundern schön gelegt. Von den zwei im Hintergrunde des Urselbildes vorragenden Bischöfen, von welchen der bräunliche Kopf sehr bedeutsam ist, wird der mit dem Kreuze als der apostolische Vikar St. Cyriak und der mit dem Krummstabe als der Basler Bischof St. Pantulus anzusehen sein, welche beide Kölnische Märtyrer derselben Zeit sind. Ursula selbst, in einen röthlich seidenen, mit Hermelin verbrämten Fürstenmantel gehüllt, welchen sie vor sich her vielfaltig aufschürzt, zeigt ein sanftes, noch jugendliches, den reinen Himmel in sich selbst erblickendes Angesicht; sie ist in stille Betrachtung versunken und erscheint beseligt vom Ausglanze der Gottheit. An ihrem Unterkleide ist dasselbe blauseidene Goldzeug angewandt, das den symbolischen Teppich mit den Turteltäublein am Thronstuhle der Muttergottes bildet. Ihr noch durch keine Leidenschaft entblühter Aetherius, eine reizende Jünglingsgestalt, steht dort wie ein durch ihre Entzückung gerührter himmlischer Bräutigam, den keine Kümmerniss mehr ängstigen kann. Er ist wie ein junger Kölnischer Ritter in einen prächtigen Waffenrock gekleidet, der mit Goldarabesken auf violblauem Grunde geziert und an allen Rändern mit einem breiten Marderpelze verbrämt ist. — Der heil. Herzog Gereon auf der andern Tafel zeigt sich in der edelsten Stellung seines kräftig schönen Körpers, an der Spitze seiner kristlichen Krieger, als ein beseligtes Opfer für das Evangelium des Lichtes. Er ist hier auch gegen den Ursprung alles Lichtes hingewandt und davon ganz bestralt. Sein Haupt trägt die altdeutsche Herzogsmütze mit Hermelinaufschlägen, worunter das herrliche Heldengesicht kühn und gross, aber heilig und anbetend hervorschaut. Das Auge des Betrachters haftet weilend an dieser Gestalt, welche mit einer, soweit sie hervorkommt, polirt goldenen Rüstung angethan ist. Die Fenster des Ortes, wofür das Werk gemalt worden, spiegeln sich künstlich in seinen ganz goldenen Beinschienen, sowie auch in der stählernen Schienrüstung seiner vornan stehenden Gesellen, welche Wirkung durch die nunmehrige Aufstellung des Bildes freilich verloren ist. Ein violblauer, goldgestickter Brustlatz mit einem eigen geformten Kreuze, dessen Goldgeflitter den ganzen Vorderleib bepanzert, ziert ihn heldenmässig. In der Rechten hält Gereon sein mit demselben Kreuze bezeichnetes Siegespanier. Um die Steifheit des Gepanzerten zu mildern, ist er mit einer an seiner linken Seite vortrefflich drapirten, bis zu den Schienen herabhängenden Chlamys geschmückt. Die zwei seiner ersten sich unterredenden Waffenbrüder, junge Männer in reichen über die Panzer geworfenen Waffenröcken, mit Perlenschnüren um die Schädel, sind edle und wahrscheinlich, gleich manchen anderen Gestalten im Dombilde, nach lebenden Personen gebildete Figuren. Zum linken Fusse des Ersten kriecht ein Hirschkäfer hin, das einzige Insekt, das auf dem ganzen himmlischen schattenlosen Gemälde vorkommt und vielleicht eine Karakterbemerkung über den einen als Gereons Waffengefährten dargestellten jungen Kölner Patrizier abgibt.

Dass man heut noch den Namen des Kölner Dreikönigsbildmeisters nennen kann, verdankt man dem glücklichen Zufall, dass Albrecht Dürer in dem auf seiner niederländ. Reise geführten, uns glücklicherweise erhaltenen Tagebuche bei Berührung der Stadt Köln die Notiz hinwirft: *Item hab 2 weiss pf. von der Taffel aufzusperren geben, die Maister Steffen zu Cöln gemacht.* Dass wirklich mit dieser Tafel das jetzt sogen. Dombild gemeint ist, erhellt aus einem Anekdoton in Kinkelbachs „Herrlichkeit teutscher Nation“ (Köln 1609. S. 429.) und aus einer das hohe Ansehn des Dreikönigsgemäldes bei den Kölnern noch im 16. Jahrh. bezeugenden Stelle in dem 1574 durch Heinrich von Ach gedruckten Städtebuche, wo es von dieser Altartafel heisst, sie sei *so kunstreich gemalt, dass auch die hocherfarnsten Maler sie nit genugsam loben und sich an deren mit hohestem Verwundern ersettigen kennen.* Um 1810 ist

dies Wunderbild, welches in der Rathskapelle durch den Dampf von Lichtern und Rauchwerk endlich in seinen feinern Schönheiten undeutlich geworden war, für sein neues Lokal im Dome durch Maximilian Fuchs wiederhergestellt worden, wodurch allerdings nur ein Nachglanz seiner alten Sauberkeit und nur theilweis das Ursprüngliche seiner künstlerischen Vortrefflichkeiten gerettet erscheint. Unsre sehr beschränkten holzschnittlichen Abbildungen, welche den Ausdruck der Köpfe und die Verhältnisse des Ganzen nur in sehr geringem Maase andeuten, von den malerischen Schönheiten des Werks aber keinen Begriff geben können, sollen lediglich als beiläufige Umrisse zur nähern Verdeutlichung des Beschriebenen dienen.

Dies allzeit bewunderte Hauptwerk des Meisters Steffan ist in der deutschen Kunstgeschichte ein ähnlich epochemachendes wie in der niederländischen das zwei Decennien später vollendete Genter Altarwerk der Gebrüder Eyck. Mit diesem Werke tritt die deutsche Malerei in ein neues Stadium. Was Meister Wilhelm noch vermissen liess, finden wir bei dessen grossem Nachfolger Steffan, der sich offenbar auf den Schultern des Vormeisters erhebt. Steffan verbindet bereits das Idealistische mit lebensvoller Naturalistik; er weiss seine Gestalten tiefer zu beseelen und weit bestimmter, bis zur Daseinswahrheit, herauszubilden, er greift schon das Tüchtigste aus dem Menschenleben heraus, bekleidet es aber mit aller Hoheit und glorificirt so das bisher dem Himmel der Kunst noch Fernstehende. Die grosse Kunstkraft, die aus dem ganzen Werke, vornehmlich aber aus dem Mittelbilde hervorleuchtet, zeugt von einem ausserordentlichen Fortschritte der Technik binnen zwei Decennien, welche zwischen den Meistern Wilhelm und Steffan liegen, und gewisse Künstlichkeiten im Steffanschen Werke erscheinen sogar als Vorläufer dessen, was über ein Decennium später im Hauptwerke der Eycks zum vollen Durchbruche gekommen ist. — Unter den aus jener Zeit erhaltenen Werken, die nach dem Kunstgepräge des Dombildes mit Wahrscheinlichkeit demselben Meister zugerechnet werden, ist höchst wichtig ein nur sehr wenig verletztes Bild von kleinem Maasstabe, welches alle Vorzüge der Steffanschen Auffassung zeigt und zugleich die hohe Durchbildung der Steffanschen Technik vollständiger als das nicht rein erhaltene Dombild zu Tage legt. Wir meinen die im Besitze des Bankier Herwegh zu Köln befindliche Maria in der Rosenlaube, in welchem Bilde eine Stimmung verkörpert ist, die man mit jener der süssesten Minnelieder vergleichen möchte. Die Temperafärbung ist von höchster Klarheit und Zartheit, im Nackten durchaus licht und ideal, wie von einem zarten Perlschimmer durchhaucht. Hier ist glücklicherweise der ideale Marienkopf, wie es vom Idealhaupte der Himmelskönigin im Dreikönigsbilde nicht gesagt werden kann, in seiner ganzen plastischen Schönheit und Würde erhalten. Das Kristkind ist hier heiterer als dort und mindestens theilweis von ebenso anmuthig-edler Bildung, und in den Gestalten und Gebärden der hier in verschiedner Bethätigung erscheinenden Englein paart sich kindliche Holdseligkeit mit tiefster Innigkeit. — Auf Rechnung derselben Hand kann vielleicht noch die beim Dr. Förster zu München befindliche goldgrundige Tafel kommen, welche den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen schildert. Unter den Heiligen hebt sich vornehmlich der Kristof in stattlichster Zeittracht hervor. Die edeln Köpfe und die grossartige Gewandung zumal der weiblichen Gestalten bezeugen eine Kunsthand, welche entweder die Steffansche selbst oder die eines höchst vorzüglichen Schülers oder Zeitgenossen Steffans ist.

1410—20. Dieser Zeit entstammt vielleicht der trefflich erhaltene lange wollene Teppich im Fürstensaale zu Regensburg, dessen viele eingewirkte Darstellungen den Kampf zwischen Tugenden, Gebrechen und Lastern versinnbilden. Zuerst sehen wir die Tugenden der Weisheit, Stärke, Mässigung und Freundschaft in einer Burg sich gegen die ausserhalb befindliche Sippschaft der Thorheit, Krankheit, Fräss-sigkeit und Feindschaft vertheidigen. Dann gewahren wir auf einer Wiese den offenen Kampf von sieben stehenden Tugenden, engelbegleiteten Weibsgestalten mit freiem Gesichte, gegen ebensoviele reitend anstürmende Laster mit geschlossnem Visire. Zuletzt Glaube, Hoffnung und Liebe in der Festung der Tugend und der heil. Schrift, gegen welche Veste der Unglaube, die Verzweiflung und der Hass vergebens anrennen. In jenen Gruppen offenen Kampfes streitet die Demuth zu Fuss gegen die Hoffart zu Pferd, die Mildigkeit gegen den auf einem Wolfe reitenden Geiz, die Keuschheit mit dem Mariennamen im Gürtel, einer Taube im Schilde und einem Einhorn in jungfräulichem Schoose auf der Fahne, gegen die auf einem Bätzen sitzende Unkeuschheit, deren Helm mit einem Hahne geziert ist. Die Geduldigkeit, der ein Engel mit der Zither aufspielt, führt im Schilde ein Lamm und auf der Fahne einen Papagei. Der gegen sie streitende Zorn reitet einen Eber und führt einen Hund im Schilde; sein Helm ist mit der Eule, seine Fahne mit dem Igel geschmückt. Die Mässigkeit hat zum Schildzeichen ein Lamm im Feuer und

zum Fahnenzeichen einen Fisch, der trotz aller Stummheit vom Fasten spricht. Ihre Gegnerin, die Gefrässigkeit, reitet einen Fuchs, hat auf der Fahne einen gebratenen Hahn und auf Schild und Helm den Raben und den Geier. Die Abzeichen der Stätigkeit sind: Henne auf dem Neste, Fönix und Hirsch. Die Unstätigkeit auf dem Esel hat den Affen, den Strauss und den Krebs zu Bildern. Sodann erscheint mit ihrem eine Flamme haltenden Engel die als höchste der Tugenden gekrönte Liebe, deren Schildzeichen eine ihre Jungen leckende Löwin, und deren Fahnenzeichen ein Baum mit sechs Vögeln ist. Endlich der Hass, der auf einem Drachen heransprengt, mit dem Skorpione im Schilde, mit der Fledermaus auf dem Helme und mit Schlangen in der Fahne. Dieser Karakterisirung durch Thiere, welche uns einen Beitrag zur Kenntniss der Symbolik jener Zeit liefert, sind noch schriftliche Angaben der Eigenschaften einer jeden allegorischen Gestalt beigegeben. So heisst es z. B. bei der Unstätigkeit:

troz ist aller mein gedank,
zu guten werken bin ich krank.

Die Figuren sind von schlanken guten Verhältnissen, die Zeichnung entspricht der Art und Weise aus dem Anfange des 15. Jahrh., der Faltenwurf ist einfach, nicht geschwungen wie im 14. Jahrh., aber auch nicht eckig gebrochen wie in der Mitte des 15. Jahrh. Die Engel enden in flatternde Gewänder, gleich jenen im Kölner Dombilde.

Ins J. 1416 fällt angeblich der Wolfgangsaltar im linken Seitenschiffe der Lorenzkirche zu Nürnberg. Er enthält die Auferstehung nebst den Heiligen Konrad und Wolfgang auf den Innerflügeln.

1420. Der kunstgeschichtlich bedeutsame Imhofsche Altar aus St. Lorenz zu Nürnberg, jetzt zerstückelt in dasiger Burggallerie aufgestellt. Das goldgrundige, 3 F. 10 Z. hohe, 2 F. 6 Z. breite Mittelbild enthält die Marienkrönung durch Kristus. Die Köpfe, besonders das Marienhaupt, sind sehr edel gebildet; die leise Neigung der Jungfrau mit gefaltenen Händen ist höchst fein gedacht; die schmalen Hände sind wolgeformt, die Gewänder von fliessend feinem Gefält, bei Kristus von einem gesättigten Roth, bei Maria von einem gegen das Grün ziehenden Blau. Den gemeinsamen Sitz bedeckt ein rother, goldig gemusterter Teppich. Die Fleischfarbe des Heilands ist bräunlich mit weisslichen Lichtern, die der gekrönten Mutter zart. Der Vortrag sehr verschmolzen. Zum Mittelbilde gehörten zwei bewegliche und zwei feststehende Flügel, die auf beiden Seiten mit Aposteln bemalt waren und jetzt auseinandergesägt und getrennt aufgehängt sind. Auf Goldgrund finden wir die Gestalten des Paulus und Matthias, des Jacobus Minor und des Philippus, auf blauem Grunde den Andreas, Jacobus Major, Thaddäus und Bartholomäus. Die Karaktere haben etwas Edles, die Verhältnisse sind gut, die beliebten gebogenen Nasen ästhetischer als in den Bildern der Altkölnerschule, welche diesen Typus auch viel gepflegt hat; Hände und Füsse sehr schwach; der Zug der Gewandfaltung fliessend und weich, die grüne, rothe und graue Gewandfärbung tiefkräftig. Auf zweien der Flügeltafeln kniet der Stifter mit seinen drei Frauen, einer Schätzin, einer Töferin und einer Rothflechin, die eine neben ihm, die andern beiden ihm genüber, mit den Kindern. Die Rückseite des ehedem freistehenden Altarwerks enthielt eine sogen. Pietas: den in einem Sarkofage stehenden, von der Mutter und dem liebsten Jünger unterstützten Kristus. Die Ausführung dieses Rückbildes ist zwar nicht so sorgfältig als die des Vorderwerks, aber nicht minder anziehend durch die Schönheit des Kristuskopfes und den milden fein empfundnen Trauerausdruck des Marienkopfes. Der Grund ist hier roth, die Heiligenscheine golden.

Wie zu Köln, so erhielt auch zu Nürnberg die Malerei im ersten Viertel des 15. Jahrh. eine Umwandlung, die ersten Orts durch den Dombildmeister Steffan, andern Orts durch den Meister des Imhofschen Altars von 1420 am Bedeutendsten vertreten wird. Die Bilder der vorhergehenden Epoche zeigen starke Geschwungenheit in Stellungen und Faltenwurf, noch schwere Formen in den Extremitäten und Gesichtstheilen, kein Naturstudium in der Zeichnung, höchstens eine lebendige Auffassung beim Bildnissversuch; dabei aber Sätte und Pracht der Farben und oft würdevollen Ausdruck der Köpfe, jedoch nicht ohne eine gewisse Unbehilflichkeit in der Ausführung. Die nunmehrige Entwicklung hingegen, als deren Hauptträger wir die obgenannten Meister betrachten, zeigt weit natürlichere, dem Leben abgelauschte Figurenstellungen und einen zwar fliessenden, doch nicht so geschwungenen, mehr der Wirklichkeit abgesehenen Faltenwurf. Die Gestalten erhalten kürzere Verhältnisse; die Zeichnung des Nackten ist zwar noch nicht richtig verstanden, jedoch feiner und bestimmter; die jugendlichen Köpfe erreichen oft den Ausdruck des höchsten Liebreizes, die Bildnisse gewinnen mehr Individualität, die

Färbung wird noch tiefer und gelangt zu milder Harmonie. Die Temperatechnik war schon von Alters her in Deutschland sehr ausgezeichnet und weit vorzüglicher, als es die italische jemals geworden. Noch in einer andern Beziehung findet man im Entwicklungsgange der Kunst zu Köln und Nürnberg eine überraschende Uebereinstimmung, nämlich in der Einwirkung der Bildhauerei auf die Malerei, welche letztere den tonangebenden Stylwandlungen der erstern offenbar nachgegangen ist. Am Rheine trifft man häufig Skulpturen aus dem Ende des 14. Jahrh., die schon ganz die Eigenthümlichkeiten der Darstellungsweise des Kölner Dreikönigbildmeisters zeigen; es wird hier genügen, wenn statt aller andern Beispiele nur die Statuetten am reichverzierten Eingangsthore vom Kreuzgange in den Dom zu Mainz angeführt werden. Zu Nürnberg aber sind es die Schonhoferschen Bildhauerwerke im Innern der Vorhalle der Frauenkirche (aus den J. 1355 — 61) und am schönen Brunnen, welche den zu Anfange des 15. Jahrh. dort aufblühenden Malern als stylangebende Vorbilder gedient haben. Die grosse Aehnlichkeit der Bilder des Imhofschen Altars von 1420 mit Schonhofers trefflichen Bildwerken ist unverkennbar; ein solcher Einfluss der Plastik auf die Malerei konnte hier wie anderwärts um so weniger ausbleiben, als eben die Bildnerei durch ihre früher erlangte höhere Ausbildung im Vorsprunge war.

1424. Kolossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen. Es stammt aus dasiger Paulinerkirche und wird für ein Werk des Mönches *Heinrich von Duderstadt* gehalten. Gehört es, wie wol anzunehmen, einem Meister jener Gegend an, so ist es zeugnissgebend für die weite Ausbreitung des Kölnischen Styles.

1424. Wandgemälde in der Kirche des Cisterzienserklosters zu Maulbronn. Man trifft da noch eine Dreikönigsanbetung, ein Marienbild mit dem Stifter und einen heil. Kristof. Diese in der Farbe verblichnen, aber durch Ernst und Ansehnlichkeit der Gestalten noch immer wirksamen Bilder schliessen sich noch dem ältern strengen Typus an. Die wolerhaltne Inschrift gibt obiges Jahr und nennt als Maler den *Meister Ulrich*, dessen auch sonst schon in einer Urkunde von 1399 Erwähnung geschieht. (Kunstblatt 1840, Nr. 96, S. 407. Jägers „Schwäbisches Städtewesen", S. 583.)

1427. Die Chormalereien im Dome zu Frankfurt am M., meist ohne Gefühl gearbeitet und nur in einzelnen Stellen von erheblicher Schönheit.

1427 — 40 wird in den Ulmer Bürgerregistern der Maler Barthel Schön genannt. Er war, wie es scheint, der jüngere Bruder eines Martin Schön, der als Maler und Formschneider in dens. Registern 1394 — 1416 vorkommt. Sohn des 1440 verst. Barthel Schön soll der berühmte Martin Schön sein, der von 1441 an in den Ulmer Büchern erwähnt und darin auch Schongawer genannt wird.

1429. Kunstgeschichtlich interessantes Temperabild auf Goldgrund im Besitze des Dr. Kirchner zu Bamberg. Es ist ein grosses Altarblatt aus der Bamberger Franziskanerkirche, das offenbar der altfränkischen Schule angehört und uns Aufschluss gibt über die Darstellungs- und Malweise der „aussernürnbergischen" Kunstpfleger Frankens. Die Darstellungen geben in Figuren von etwa ⅔ Lebensgrösse 1) die Ausstellung Kristi und die Dornenkrönung, 2) die Kreuzigung, 3) die Abnehmung vom Kreuze. Die schwarz umrissene Zeichnung ist zwar nicht fein und schön, aber lebendig, und stellt die edeln Karaktere edel, die gemeinen dagegen oft bis zur Karikatur hässlich dar. Der Faltenwurf ist noch rund geschwungen, ohne eckige Brüche. Die Färbung derb mit tiefbraunen Schatten.

1430. Gedächtnisstafel der Frau Waldburg, Gattin des Steffan Prinster, in der Frauenkirche zu Nürnberg. Die obere Abtheilung enthält die Heilandsgeburt, die untere den auferstandenen, im Grabe stehenden Heiland mit Papst und Bischof einerseit und den knieenden Stiftern (Mann und Frau) anderseit. Der Hintergrund golden. Die Köpfe Mariens und der Engel überaus schön und lieblich, die Heilandsgestalt edel, die Figuren der Bildstifter sehr individual. Die Carnation von milder Färbung, der Faltenwurf etwas gradlinig, aber gut und mit feinem Sinne geordnet. Dies in manchen Beziehungen höchst merkwürdige Werk ist besonders auch wichtig als ein ausgezeichnetes Beispiel der deutschen Kunstrichtung noch vor dem Einflusse der Eyckschen Schule.

1430. Glasgemälde in der Frauenkirche zu Lübeck und in der Leonhardskirche bei Tamsweg im Salzburgischen. — Zwei Miniaturen des Ollmützer Stadtbuches vom Notar Wenzeslaus von Iglau, neuerdings entdeckt durch den Ritter Adolf von Wolfskron zu Brünn.

1430 — 40. Dieser Zeit entstammt vielleicht das im Gewölbschlusse der Dominikanerkapelle zu Ulm befindliche Bildniss des Mönches Amandus Suso, jenes frommen Dichters, der unter leiblicher Marter und Pein mit warmer Begeistrung in

keuschen zärtlichen Worten seine Preis- und Liebelieder zu Ehren der heil. Jungfrau und ihres Gottkindes sang, welche Lieder in Deutschland wie in den Niederlanden auch die bildende Kunst zu immer erneuter Verherrlichung der „gnadenreichen Mutter“ anfeuerten. Dies Susobild könnte der Zeit nach von Barthel Schön herrühren.

Zwischen 1430—43 erscheinen in schwäbischen Urkunden die Meister Hans und Peter Acker nebst dem Meister Hans Degeler (Jägers schwäb. Städtewesen I. 584.)

1431. Die Malereien am Schnitzaltare der Kirche zu Tiefenbronn (zwischen Kalw und Pforzheim). Auf Flügel, Nebenseiten und Staffel des Schreines sind mehre Darstellungen aus der Magdalenenlegende nebst andern Heiligenbildern und dem Gleichnisse der zehn Jungfrauen vertheilt. Als Urheber nennt eine Aufschrift den Lukas Moser aus Wil (Weil). In einer der Inschriften klagt Meister Moser:

Schrie Kunst, schrie vnd klag dich ser:
din begert jecz Niemen mer.

Die Gemälde dieses schwäbischen Meisters, zusammengehalten mit den Wandbildern des Meisters Ulrich zu Maulbronn, lassen schliessen, dass im ersten Drittel des 15. Jahrh., aus welcher Zeit sich bis jetzt keine beglaubigten Malereien der Ulmer Schule vorgefunden haben, zu Ulm eine ganz ähnliche Kunstrichtung herrschte wie damals in Nürnberg und Köln, denn auch bei jenen schwäbischen Meistern, besonders bei Lukas Moser, treffen wir das was sich bei den Altnürnbergern und Altkölnern herausstellt: jenen Sinn für Schönheit und Fülle in den Formen, und liebreizende Milde im Ausdruck weiblicher Köpfe bei zarter Färbung. (Sehr schätzbare Mittheilungen über Mosers und Ulrichs Bilder hat Karl Grüneisen im Stuttg. Kunstblatte 1840 geliefert.)

1433. Ein schön gedachtes, klares und zartes Bild im rechten Seitenschiffe der Lorenzkirche zu Nürnberg: Maria, wie sie knieend im Gebete stirbt, mit den Bildnissen der Stifter, haftend an der Gedächtnisstafel der in jenem Jahre verst. Frau Agnes, Gattin des Hans Glockengiesser.

1434. Zwei höchst merkwürdige Chorfenster der Leonhardskirche bei Tamsweg im salzburgischen Lungau. Das eine enthält die Marie mit dem Kinde, einen knieenden Ritter und hinter demselben den heil. Leonhard, endlich ein Wappen und den Namen Konrad Heltzler. Auf dem andern ist der Gekreuzigte gemalt, dabei man Engel, die Katharina, die Elisabeth und die empfangende Maria sieht. — Nach 1434 das nun zerstörte Kalkgemälde, welches sich im alten Lorenzer Pfarrhofe zu Nürnberg befand, der seit 1842 einem Neubau gewichen ist. Es schilderte eine Schlacht zwischen Menschen und Teufeln, welche Darstellung von Arabesken durchschlungen war. Mehres hierüber s. im 13. Hefte der Heideloffschen Ornamentik, wo Taf. II. eine vielleicht mit etwas viel Fantasie ergänzte Abbildung gibt.

1434—1522. Ueber hundert deutsche in diesem Zeitraume entstandene Gemälde aus der Umgegend von Wienerisch-Neustadt in der Blasius Höfelschen Kunstsamml. daselbst.

1437 war Gabriel Angler als Maler für die frühere Frauenkirche zu München um sehr ansehnliche Preise beschäftigt. Er bezog Farben und andre Materialien aus Venedig. (*Monum. Boica XX. p.* 280. *sequ. Nr.* 223.) Um dieselbe Zeit arbeitete der Maler Hans Gleissmyller für Herzog Albrecht den Dritten. (*Oefele: Rer. boic. Scriptores. II. p.* 204.)

1437 ist die Vollendungszeit des grossen (schon 1406 von einem Volkamer gestifteten) Altars des heil. Theokar im Lorenzchore zu Nürnberg. Dies Werk gehört zwar nicht zu den vorzüglichsten seiner Art in jener Epoche, bleibt aber durch seine Tüchtigkeit immerhin interessant. Oben stehen in Schnitzwerk in zwei Reihen übereinander einmal der Heiland mit sechs Aposteln und dann St. Theokar mit den sechs übrigen Kristusboten. Unten liegt lebensgross auf Goldgrund gemalt die sehr würdige Gestalt des Heiligen im Ornate. Die Flügel enthalten acht kleine Darstellungen, vier aus dem Heilandsleben und vier aus der Theokarslegende, mit den Bildnissen und Wappen des Stifters und seiner Frau.

1438. Ein leidender Kristus von sehr edelm Ausdrucke auf Goldgrund mit den Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz, in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Laut Rettberg, der die Bemerkung dem Pfarrer Hilpert verdankt, wäre dies Werk wahrscheinlich zum Andenken an einen im obigen J. verst. Pfarrer von St. Lorenz gemalt.

Um 1440 blühte zu St. Paul bei Botzen der Geschichtmaler Thomas Egnolt. An den beiden Seiten der Mauern der jetzt halb in Ruinen liegenden uralten St. Peterskirche zu Altenburg im Botzner Kreise sieht man von Egnolts Hand die zwölf Apostel in halber Mannsgrösse und über der Kirchthür das Bild des Erlösers.

1440. Gemälde in der Katharinenkapelle im Zwettelhofe zu Wien, mit der Bildnissgestalt des Domherrn Joh. Grus, welcher in der von Herzog Rudolf IV. für die Domherrn bei St. Steffan angeordneten Kleidung erscheint.

1441—61 wird Martin Schongauer, der ausgezeichnetste deutsche Maler und Stecher des 15. Jahrh., als Maler und Goldarbeiter in den Ulmer Bürgerregistern aufgeführt. Dieselben nennen ihn bald *Maister Martin Schön*, bald *Maister Schongawer*. Wahrscheinlich war er ein Sohn des 1440 in Ulm verst. Malers Barthel Schön, den wir unter 1427 als jüngern Bruder eines 1394—1416 in den Ulmer Büchern vorkommenden Malers und Holzschneiders Martin Schön angeführt haben. Die Geburt Martin Schöns des Jüngern mag ins Jahr 1420 fallen. Ein Dokument hierüber hat sich bis jetzt nicht auffinden lassen, jedoch wird diese Annahme unterstützt durch die Inschrift auf seinem Bildniss, welches in der Gall. der Akad. zu Siena hängt und als eine Wiederholung oder als gleichzeitiges Nachbild jenes aus dem Praunschen Kabinet in die Münchner Pinakothek gelangten Porträts erscheint. Das Siener Exemplar hat neben dem Familienwappen die Aufschrift: *Hipsh Martin Schongaver Maler* 1453. Da nun das Bildniss einen Mann von etwa 33 Jahren erblicken lässt, so geschieht die Setzung des Schongauerschen Geburtsjahres auf 1420 mit gutem Fug. Dass Martin Schongauer ein Schüler des schon 1445 berühmten Roger von Brügge gewesen, berichtet Lambert Lombardus, wodurch denn die Frage über seine flandrische oder eycksche Darstellungsweise und deren Einführung in Oberdeutschland eine einfache Lösung erhält. Aus den Niederlanden brachte er vielleicht im Beginne der Vierziger des Jahrh. die Kupferstechkunst mit, um sie in Deutschland fortzubilden und zu einer allgemeiner geachteten Kunst zu machen. Man hat ihn für den Erfinder derselben gehalten, was er jedoch ebensowenig sein wird wie Tommaso Finiguerra, da mehre sehr alte, zum Theil vortreffliche Kupferstiche aus der Eyckschen Schule sich erhalten haben (namentlich in der Statthalfersammlung zu Amsterdam), welche vermuthen lassen, dass das Kupferstechen eine Erfindung der flandrischen Schule sein mag. Bald nach 1461 scheint sich Schongauer in Kolmar niedergelassen zu haben, indem sich sein Name nicht in der Liste der Ulmer Künstler-Fraternität des Jahrs 1473 verzeichnet findet. Ein um Weniges älterer oder um Weniges jüngerer Bruder Martins, Kaspar der Goldschmied, hatte sich bereits 1445 zu Kolmar ansässig gemacht. — Von Gemälden unsers Martin, welche sicher in dessen Ulmer Periode fallen, kann nur namhaft gemacht werden das 7 F. hohe, 5 F. 1 Z. breite Bild der Grablegung, das unter Nr. 88 im Saale II. der Münchner Pinakothek gefunden wird. Diese Schilderung des zu Grabe getragnen und von den Seinen betrauerten Kristus befand sich ehedem im Augustinerkloster zu Ulm und war noch im Anfange des 17. Jahrh. so geschätzt, dass Kurfürst Wilhelm von Baiern die hölzerne Tafel erwerben wollte, worauf jedoch die ihres Schatzes wolbewussten Augustiner nicht eingingen. Es ist dasselbe Gemälde, über das sich später der Prälat Kuen (in seiner 1766 erschienenen Schrift über das Michaelisstift auf der Insel Wengen) mit folgenden Worten auslässt: *Pictura haec refert Christum, e cruce depositum, amare illum deflentibus beatissima virgine aliisque sanctis mulieribus, divo Joanne Evangelista et Nicodemo in pares lacrymas masculo tamen affectu ex genio artificis prorumpentibus. Pinxit hanc tabulam Martinus Schön de Calembach (vulgo der schen Martin appellatus) Colmariensis excellentissimus suo aevo pictor. Extat haec tabula ad hodiernum usque diem in collegio nostro, ac omnibus, qui in arte pictoria ultra calceum sutoris sapiunt, admirationi est.* Hiezu berichtet Weyermann 54 Jahre später: „als im J. 1803 das Augustinerkloster in Ulm aufgehoben, die Gebäude in eine Kaserne verwandelt und alle Mobilien verkauft wurden, geschah letzteres auch mit den Malereien in der Prälatur und den Klostergängen. Es waren Tafeln von Holz und Leinwand aus den ältesten Zeiten der Malerkunst, zum Theil seltene Werke, die alle zusammen um 13 Gulden losgeschlagen wurden. Ein Bürger in Ulm, der sie erhielt, musste einen Leiterwagen gebrauchen, um sie abführen zu können. Unter denselben war das grosse Gemälde, die Abnehmung vom Kreuze, von Martin Schön, das jetzt ein Schiffmann in Ulm besitzt.“ (Vergl. Nr. 89 des Schornschen Kunstblattes 1830.) Den Inhalt dieses nunmehrigen Pinakothekstücks gibt Gessert im Kunstblatte 1841 detaillirt an wie folgt. Kristus ist bereits vom Kreuze abgenommen; seine Freunde, die den heil. Leichnam bis zum Eingange des ihm von Jesef von Arimathia gewidmeten Felsengrabes getragen, lassen ihn aus ihren Armen für einen Augenblick auf den Boden gleiten: es ist der herbste Augenblick, in welchem auch die irdischen Ueberreste eines theuern Lebens nicht mehr ihnen, sondern der Nacht eines mit schwerem Steine zu versiegelnden Grabes angehören sollten, der Augenblick, da sie diese mit Myrrhen, mit Aloe und mit ihren Thränen salbten, den bittersten, welche je Mutter-, Jünger-

und Freundesaugen geweint. Der Leichnam Kristi ruht auf einem weissen Tuche, halb liegend, halb sitzend, unter den Armen von dem rechts knieenden Josef von Arimathia in rothem Ueberwurfe und schwarzer Kapuze gestützt. Ueber den Todten beugt sich im tiefsten Grame die heilige Mutter, die Hand seines schlaffen Armes in ihrer haltend, mit dem Ende ihres Schleiers die strömenden Zähren trocknend. Links steht Nikodemus in gelbem Ueberwurfe mit rothem Besatz, er scheint durchdrungen und aufgerichtet vom Glauben an die Weissagung Kristi, er werde auferstehen, und gibt seiner Ueberzeugung gegen die übrigen Leidtragenden auch Worte. Hinter der schmerzenreichen Mutter steht des Heilands liebster Jünger, das Haupt in stillem Dulden unter das namenlose Leid beugend; zur Seite rechts und links und hinter ihm schliessen in leidenschaftlichen Ergüssen ihres Schmerzes die drei heiligen Frauen Maria Magdalena, Maria Jakobi und Salome die höchst karaktervolle Gruppe. Sie sind gleich der heiligen Mutter in tief dunkle Gewänder und weisse Schleier gehüllt. Der Schauplatz der Scene erhebt sich ziemlich steil und wenig abgestuft zu dem links im Grunde ersichtlichen Kalvarienberge, mit den drei leeren Kreuzen und einer Gruppe zurückgebliebenen Volkes, und rechts zu dem in bunter deutsch-mittelalterlicher Architektur gedachten Jerusalem. — Die Anordnung der Gruppe neigt sich noch zur ältern symmetrischen und pyramidalischen Weise. Die Zeichnung ist weniger frei von scharfen und eckigen Formen und Bewegungen als andere und darum wol spätere Gemälde Schongauers. Die Färbung, ursprünglich schon von einem bräunlichen Tone, der besonders in Behandlung der Formen karakteristisch, hat nachgedunkelt und theilweise gelitten, namentlich in der, übrigens übermalten, Karnation des heiligen Leichnams und dem Baumgrün, das fast ganz ins Braune übergegangen; endlich geben ihr die unter sich wenig verschiedenen dunkeln Gewandungen der Frauen etwas Eintöniges, und auch entfalten diese in den Köpfen bei weitem nicht die, wie auf den spätern Kolmarer Bildern, den Frauengestalten unseres Meisters eigenthümliche Anmuth und Milde, wogegen freilich der hier alles durchdringende Typus eines tiefen Seelenleidens in Anschlag zu bringen. Dessen ungeachtet aber spricht uns das Ganze mächtig an, durch seine ernste Grösse, seinen, trotz der Individualisirung und mannigfachen Steigerungen des vorwaltenden Affekts, ruhigen, edeln und durch nichts Extravagantes und Fantastisches gestörten Zusammenhalt, so wie überhaupt seine ungewöhnlich seelenvolle Tiefe in der Auffassung, der die allen Werken Martin Schongauers in höherem oder minderem Maase gemeinschaftliche Weichheit in der Behandlungsweise wol ansteht.

1443. Mit diesem J. ist in der Reiderschen Samml. zu Bamberg ein altheimisches Malwerk dieser Stadt bezeichnet, das einen interessanten Beleg für den damaligen Stand der Bamberger Kunstübung bietet. Es ist das Epitaf einer Nonne, welche von ihrer Namenspatronin der sitzenden Muttergottes empfohlen wird. Dies Bild zeigt ganz die Kunstweise der altkölnischen Schule und zwar in der Form, wie dieselbe auch in Nürnberg ausgeübt worden ist. Die Köpfe sind edel in Form und Ausdruck; besonders gilt dies von dem ganz Andacht erscheinenden Nonnenkopfe. — Ein zehn Jahre späteres Epitaf in ders. Samml. ist von minder geschickter Hand, trägt aber denselben Karakter.

1446. Zwölf Initialen im Brünner Stadtrathsbuche vom Notar Wenzeslaus, dem Sohne des Wenzeslaus von Iglau. Die Vorstellungen beziehen sich je auf den folgenden Abschnitt des Buches.

1447. Eine „Darstellung im Tempel“ in der Gall. zu Darmstadt. Dies Bild trägt kölnischen Schulkarakter und zwar mehr noch das Gepräge der Wilhelmschen denn der Steffanschen Schule.

Um 1449 blühte der schweizerische Meister Niklas von Wyl, welchen Aeneas Silvius als Maler seiner Zeit hervorhebt. — Zu Ulm blühte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausser den Künstlerfamilien Schön und Acker jene Malerfamilie Beham, aus welcher die in Dürerscher Zeit erscheinenden Gebrüder Barthel und Hans Sebald entsprossen sind.

1449. Mit diesem Datum kommt ein goldgrundiges Gemälde in der Staatsgallerie zu Wien vor, welches einen nicht uninteressanten Beleg für den damaligen Stand der Malerei in Oesterreich abgibt. Es ist eine Tafel von 5 F. 8 Z. Höhe bei 5 F. 4 Z. Breite; die Darstellung zeigt den Gekreuzigten zwischen den Schächern von vielem Volke umgeben, rechts vorn sieht man die heil. Mutter mit den heil. Frauen. Auf der Rossdecke eines Reiters steht: *dPfenning* 1449 *als ich chun*, dann auf einer Fahne nochmals die Jahrzahl. Die Färbung dieses Bildes ist bunt und hell, die Zeichnung der ⅓ lebensgrossen Gestalten noch nicht eckig und mager, sondern eher etwas geschwungen.

1449. An der Sakristeiwand in St. Lorenz zu Nürnberg ein sehr schönes Werk

von dems. Meister, der den Imhofschen Altar von 1420 geschaffen hat. Es stellt die Maria mit dem Kristkinde auf Goldgrund dar, umgeben von vielen Englein. In der Altarstaffel kniet der Stifter mit acht Söhnen und dessen Frau mit vier Töchtern; dabei befindet sich das Imhofsche Wappen. Der Marienkopf ist von grosser Schönheit und feinem Schnitte, auch sind die feinen Hände von weiblicher Zartheit; die Zeichnung am Kristkinde ist voll in den Formen; die Färbung zart und klar, die Individualität der Bildnisse sprechend. Zugleich erfreut am vortrefflichen Ganzen die vollkommene Erhaltung. Das Datum 1449 steht in der Inschrift des Rahmens.

Um 1450 starb der Münchener Maler Chunrad Sachs, ein Zeitgenosse der unterm J. 1437 erwähnten Meister Gabriel Angler und Hans Gleissmyller.

Um 1450. Zwei ziemlich kleine Bilder aus dem Kloster Tennenbach in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau, darstellend den Judaskuss und den Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Diese Gemälde von unbekannten Meistern der schwäbischen Schule sind wichtig als Uebergangsbilder der idealistischen zur realistischen Kunstweise. Während die Köpfe noch den Geschmack der erstern zeigen, treten in dem Gefält schon hie und da die scharfen Brüche ein. Der blaue Grund ist erneuert. Die Ausführung ist mässig. — Noch vor 1450 setzt Dr. Waagen wegen der einfachen und reinen Gewandmotive zwei heilige Dominikaner von sehr würdigen Karakteren an zwei Säulen der Frauenkirche zu Nürnberg.

Hier schalten wir einige Werke des 15. Jahrh. ein, deren Zeit näher zu bestimmen uns versagt ist. Solche sind: der schöne Altar im Chore der Barfüsserkirche zu Erfurt mit Gemälden aus der Kölnerschule; die ausgezeichneten Malereien in einer südlichen Nebenkapelle der Frauenkirche zu Halberstadt und die höchst edle Darstellung des „Marientodes“ in einer Nische des südlichen Kreuzarmes ders. Kirche; die Fresken in einem alten Anbaue der Kirche zu Komburg in Schwaben, Profeten, Evangelisten und Apostel darstellend.

Um oder nach 1450 die mit Temperafarben ausgeführten, jetzt leider überpinselten Hohenstaufenbilder an den Pfeilern der Klosterkirche von Lorch (im Remsthale bei Gmünd). Am ersten Pfeiler rechts im Eingange Herzog Friedrich I. von Schwaben und seine Gemahlin Agnes, die Stifter der Lorcher Kirche. Am zweiten Pfeiler deren Sohn Friedrich der Einäugige; am dritten Friedrich der Rothbart; am vierten dessen Sohn Heinrich der Sechste; am fünften Friedrich der Zweite, des Vorigen Sohn; am sechsten Kaiser Konrad der Vierte, am siebenten dessen Sohn Konradin; am achten Kaiser Filipp und dessen Gemahlin Irene. Das am ersten Pfeiler links des Einganges befindliche Gemälde zeigt unter Anderm im Hintergrunde in blassen, bereits abgestorbenen Farben, eine Maria mit ihrem göttlichen Kinde, umgeben mit zarten Wolken, noch ein ursprüngliches und sehr gutes Bild, wie allen diesen Pfeilergemälden eine edle oder mindestens gute Zeichnung zugrundeliegt. Auf dem Konradinsbilde erblickt man im Hintergrunde die Hinrichtung des letzten Hohenstaufen, die mit der wälschen Richtfalle vollzogen wird. Erst in der letzten Hälfte des 18. Jahrh. mögen diese Hohenstaufenbilder verpinselt worden sein. Weil die Temperafarben mit der Zeit verblasst waren, hatte man sie ohne Zweifel neu beleben wollen; durch den Unverstand eines Farbenquacksalbers sehen wir denn nun eine Auffrischung der Art, dass die Fussbekleidungen und Röcke, das Nebenwerk wie Mauern u. dergl. mit schwarzer, rother, grüner und andern Farben hart und bunt gefärbt oder nur angestrichen sind. (Vergl. Franz Xaver Fernbachs Reisenotizen in Nr. 24 des Stuttgarter Kunstblattes 1847.) — Gleicher Zeit wird das Barbarossabild in der Kirche zu Hohenstaufen angehören.

1450 liess die ehrwürdige Stadt Augsburg durch den Maler Plank grosse Fresken am Perlacher Thurme ausführen. Sie sind leider untergegangen. Durch eine gedruckte Anrede an Kaiser Karl V. bei seinem Einzuge in die Stadt wissen wir nur, dass sie Thaten germanischer Helden und Fürsten darstellten, namentlich die Schlachten der Cimbern und Cherusker mit den Römern und den Sieg über die Hunnen auf dem Lechfelde.

1450. Grosses (leider barbarisch übermaltes) Weihgemälde in der Stiftskirche zu Göppingen in Schwaben, darstellend die hilfreiche Muttergottes und den Drachenerlegenden Georg nebst den knieenden Gestalten der im Kriege von 1449 gefallenen schwäbischen Ritter. — Glasgemälde in der Leonhardskirche bei Tamsweg im Salzburgischen.

Nach 1450. Das merkwürdige Servatiusbild von einem Ulmer Meister unter Nr. 34 im zweiten Kabinet der Münchner Pinakothek. (Zwei Fuss sechs Zoll hoch, einen F. einen Z. breit.) Dies Bild, worin sich ein feines an Schongauer

erinnerndes Gefühl ausspricht, gibt dem Beschauer ein anmuthiges Räthsel zu lösen. In einem mit grünen, roth bordirten Vorhängen ausgeschlagenen Raum sitzt uns zugewendet eine in dunkle Stoffe und turbanähnlichen Kopfputz von weissem Linnen gekleidete Frau, versunken im Lesen eines rothen, auf ihre Knie gestützten Buches. An ihrer rechten Seite lehnt ein freundliches Kind. Im Vordergrunde links, wo diesen ein Paar Säulen schliessen, sitzt in würdevoller Haltung der heil. Servatius. Er ist im Profil genommen, ein silberbärtiger strenger Mann in rothem Talar und gleichem Barett, seine Rechte ruht auf dem Knie, die Linke fasst das Kleid unter der Brust zusammen. Er scheint völlig theilnamlos an dem Vorgange ausser ihm, und mehr als eine Vision, denn als ein handelnd eingreifendes körperliches Wesen in Beziehung zu jenem gesetzt zu sein. Eine Rolle zu seinen Füssen mit der Schrift: „*von eliud auss chemelia kam Ain bischoff servatiꝰ was sein Nam*“, so wie überhaupt die Stellung der Personen auf diesem Bilde zueinander lässt dessen Aufgabe am Füglichsten dahin lösen, dass die Frau dem Kinde die mit jenen Worten beginnende Legende vom heil. Servatius vorliest, und dieser, ohne der Mutter Ahnung, als eine Vision vor des Knaben lebhaft erregte Fantasie tritt, der in der That freudig überrascht nach dem Heiligen blickt und seine Erscheinung wol mit der Schilderung im Buche vergleicht, nach welchem er mit der Rechten deutet. — Die edle Ruhe, der unbeschreibliche Liebreiz, das gläubige Wolgefallen an dem Inhalte des Buches besticht unsere Aufmerksamkeit für die lesende Frauengestalt. Die Linien der Gewandung sind an ihr, hauptsächlich aber am heil. Servatius, von grandioser Einfalt, völlig frei von allen kleinlichen eckigen Brüchen. Die Färbung ist zwar nichts weniger als pastos, aber warm und naturwahr, ohne Suchen nach Pracht und Effekt mittelst der Beleuchtung, Alles ist meisterhaft vollendet, ohne Aengstlichkeit, frei und gediegen. Dabei gibt die tiefe beschauliche Stille, die enge häusliche Beschlossenheit der Scene einen unwiderstehlichen Reiz, während doch auf der andern Seite wieder alles Eingehen auf mannichfaltige zum Schmuck und Behagen der Häuslichkeit unentbehrliche und besonders von der altflandrischen Schule immer mit so viel Liebe und Treue in ihre Darstellungen gezogene Nebendinge vermieden ist. Man kann kaum behaupten, die Scene spiele innerhalb eines Zimmers, denn weder von dessen Wänden noch sonstigem beweglichen Zugehör zeigt sich eine Spur; nur Vorhänge schliessen das Begebniss von den Erscheinungen der übrigen Welt ab, welcher nicht einmal durch den viereckigen Fensterraum, den ein Goldgrund füllt, einen Blick auf jenes zu werfen vergönnt ist. Es ist diese Art von Scenerie von vortheilhafter Wirkung für den menschlichen Mittelpunkt der Darstellung, von dessen Bedeutsamkeit das Auge durch keinen Reiz verlockenden Beiwerks abgezogen und zerstreut wird. Auch half sich wol so der Maler über die Perspektive weg, die er nicht nach Wunsch zu bewältigen vermochte.

Nach 1450 bis 1463 fallen die Oelmalereien jenes namenlosen Kölnischen Meisters, durch welchen der Anschluss der rheinischen Kunst an die durch die Eycks vorgezeichnete Richtung auf das Reale und Individuale entschieden hervortritt. Man hat ihn nach den acht goldgrundigen Tafeln mit Scenen aus der Leidensgeschichte, welche der Stadtrath Lyversberg besass und jetzt Hr. Baumeister zu Köln besitzt, den Meister der Lyversbergischen Passion benannt. In diesen Passionsbildern tritt noch eine starke Befangenheit bei Aneignung der flandrischen Kunstweise hervor, wodurch denn der Meister nicht viel über eine Nachahmung der greifbaren Neuerungen der Flandrer hinauskommt. Nach andern derselben Hand angehörig scheinenden Werken (in den Kirchen zu Sinzig und Linz am Rhein) zu schliessen, ist jener Kölner Meister allerdings noch zu edlerer Ausbildung vorgeschritten.

Gleichzeitig beginnt die Einwirkung der flandrischen Richtung auch bei den Nürnbergern, die wie früher auf dem idealistischen, so jetzt auf dem realistischen Wege den Kölnern zur Seite gingen. Das früheste bekannte Werk, worin die nürnbergische Malerkunst ihr Einlenken in die neue Bahn kundgibt, ist nicht vor dem J. 1453 beschafft; wir meinen die Malereien am Heiligenschränkchen der Kunigunde Löffelholz in der Löffelholzischen Kapelle zu St. Sebald. Die Mitte des Schreines zeigt in bemaltem Schnitzwerke die Katharinenmarter. Die Innerseiten der Flügel enthalten auf Goldgrund die Reinigung der Kaiserin Kunigunde, die Aussenseiten aber die Drachenbekämpfung durch St. Georg und die Kindverehrung durch die drei Magier. Die Altarstaffel zeigt innen die gemalten Brustbilder Kristi und einiger Heiligen (Johannes, Thomas und Sebald, Heinrich II. und Kunigunde), aussen die Bildnisse der zahlreichen Familie Löffelholz. Leider sind die Bilder stark übermalt, jedoch erkennt man noch in einigen Theilen die tüchtigen Eigenthümlichkeiten des Meisters. Von besondrer Feinheit sind die karaktervollen Köpfe, welche sich, im edlern Sinne der Eyckschen Schule, naturalistischer heraus-

stellen. Vortrefflich in Gebärde und Ausdruck ist der Richter im Kunigundenbilde. Sehr gut ist der Kampf mit dem Drachen gedacht, wo vorn ein Ritter kniet, der wol den Vater der sagenhaften Prinzessin bedeuten soll. Die Fleischfarbe ist von kräftigem Braun, die übrige Färbung von grosser Sättigung und Tiefe. Im Hinblick auf den spätern Michel Wolgemut erscheint der Meister dieses merkwürdigen Werks bei weitem edler, wie er überhaupt dem berühmten Meister der Folgezeit fernsteht.

1455—91. In diese Jahre fällt die Wirkungszeit des Meisters Fritz Herlin aus Nördlingen, der auf den Umstand hin, dass mehre seiner Werke den Compositionen des Roger von Brügge entnommen sind und auch mit dessen Malweise übereinstimmen, für einen Schüler dieses Niederländers gehalten wird. Um 1455 hielt er sich, laut Weyermann, in Ulm auf; später arbeitete er bald in Nördlingen, bald in Rothenburg an der Tauber, bis ihn seine Vaterstadt Nördlingen als Stadtmaler anstellte.

1457. Die Malereien des Peter Kaltenhofer in der Amtstube des Weberhauses zu Augsburg. Sie haben 1538 und 1601 starke Erneurung erfahren, scheinen aber von Haus aus nur Arbeiten untergeordneten Kunstwerthes gewesen zu sein.

1457 oder 59. Das Rosenkranzbild in der Mäglinschen Samml. zu Basel. Dies der Lyversbergischen Passion nahverwandte Werk ist sowol im Mittelbilde der Marienkrönung als in der ringsum vertheilten himmlischen Hierarchie reich an schönen sinnigen Häupten. Die Inschrift mit den Buchstaben *J. M.* und dem Datum, wo nur die letzte Ziffer schwankt, trägt den Anschein der Aechtheit.

1458. Ein goldgrundiges Gemälde mit diesem Datum und dem Namen des Stifters Werner Wilmerink im Museum zu Köln. Es enthält den Gekreuzigten zwischen Marien und dem Leibjünger. Die ziemlich grossen Gestalten gehören in der etwas naturalistischen Gesammtauffassung und im eckigen Gefälte schon der neuen Richtung an, zeigen aber noch das Altkölnische in der Grundlage der Körper- und Gesichtbildung sowie auch in manchen Punkten der Gewandführung. — Aus demselben Jahre ein fünffeldriges Fenster im Kirchlein zu Heiligenblut in Nieder-Oesterreich, enthaltend den Heiland, rechts und links Frauen in der Tracht dieser Zeit, unten aber den heil. Andreas und zwei knieende Frauen.

1459—99 fällt die Thätigkeit des ältsten Hans Holbein zu Augsburg, des Grossvaters des berühmtesten Holbein. Von den Werken dieses Altvaters der namhaftesten Malerfamilie Augsburgs sind bis jetzt nur zwei mit Sicherheit nachgewiesen, die zufälligerweise ihrer Zeit nach so weit voneinanderliegen, dass man sie als Markzeichen des Beginnes und Schlusses seiner langen Thätigkeit betrachten kann. Aus dem J. 1459 ist die inschriftlich beglaubigte, auf Bestellung der Fugger für die Augsburger Annenkirche gemalte, später in die Mergenthauer Schlosskapelle gekommene und jetzt mit dem Besitze des Schlosses dem Hrn. Samm zugefallene Marientafel mit landschaftlichem Hintergrunde, welche die Muttergottes auf einer Rasenbank sitzend und von Blumen und Vögeln umgeben schildert. Dies Bild hat über sechs Fuss Höhe und ist jetzt durch den Bilderarzt Eigner zu Augsburg gereinigt und von Verletzungen geheilt. Näherer, kunstkritischer Bericht darüber wird noch erwartet. Das andre erhaltene Werk, die Darstellung einer Hauptkirche Roms, über welcher die Marienkrönung gemalt ist, stammt aus dem J. 1499 und zählt jetzt zu den Schätzen der Augsburger Gallerie. Aus diesem Spätwerke, womit der Altmeister sehr wahrscheinlich sein halbhundertjähriges Tagewerk beschloss, ergibt sich zur Genüge, dass dieser früheste Holbein schon ein Maler von ausgezeichnetem Talente war. (S. Näheres unter letztem Jahre.)

Um 1460, wie man nach der Gefältweise schliesst, ist ein sehr verdienstliches, in der Burggallerie zu Nürnberg befindliches Temperabild entstanden, welches verschiedne Bischöfe und Mönche vorstellt. Die Köpfe sind von edler, wiewol etwas einförmiger Bildung; die Zeichnung ist besser als meist bei dem nun auftretenden Wolgemut, von dem der Meister dieser Tafel in seiner Richtung verschieden ist; die Malerei endlich erscheint niederländisch beeinflusst. — In dieselbe Zeit fällt die sehr figurenreiche Kreuzigung von Kölnischer Meisterhand im Hospitale zu Kues an der Mosel, welches Werk der Kardinal Cusanus gestiftet hat, daher man denselben mit seinem Kaplane vor dem Gekreuzigten kniend und betend vorgestellt findet. Die Flügel enthalten innen die Dornenkrönung und Grablegung, aussen von schwächerer Hand Heilige und Profeten. Nahe Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt ein Altar im Bestize des Hrn. von Geyr zu Köln; das goldgrundige Mittelbild ist ebenfalls eine Kreuzigung, während die Flügel die Auferstehung und Verklärung Kristi schildern. — Ein gleichzeitiges schwäbisches Werk ist die aus der Wallfahrtskapelle Würmlingen bei Tübingen herstammende Ausgiessung des heil. Geistes in der Abelschen Samml. zu Stuttgart. Dies Bild zeigt, abgesehn von einer gewissen Trockenheit

und von den sehr scharfen Brüchen des Gefältes, ein ernstes geistiges Bestreben und ein tüchtiges Machwerk. Der Grund ist golden.

1460—80. Aus dieser Zeit eine Kreuzigung zu Warendorf in Westfalen, und vier Vorgänge aus der heiligen Geschichte im Museum zu Karlsruhe. Letztere Bilder sind von einem sehr achtbaren, wiewol etwas harten Meister der oberdeutschen Schule.

1461 fällt die *Geburt* des berühmten nürnbergischen Glasmalers *Veit Hirschvogel*, welcher bis 1525 lebte und drei in gleicher Kunst namhafte Söhne (Veit, Augustin und Sebald) hinterliess.

1461—76 reichen die Nachrichten über einen Frankfurter Meister Konrad Fyoll, den man zu den bessern Nachfolgern der Flandrer zählt. Werke von ihm im Städelschen Institute zu Frankfurt (namentlich ein Hausaltar mit dem Gekreuzigten nebst Jüngern und Frauen) und in der Münchner Pinakothek (hier der unter dem Namen Joh. Walter v. Assen verzeichnete Hausaltar).

1462. Ueber einer Thür im Kreuzgange des schwäbischen Klosters Denkendorf die Darstellung der Stiftungsbestätigung durch den Papst in Gegenwart weltlicher und geistlicher Grossen. — In der Lorenzkirche zu Nürnberg eine Muttergottes in Gesellschaft des Bartholomäus und der Barbara, welches Bild an der Gärtnerschen Denktafel aus jenem Jahre haftet.

1462—63. Neun Tafeln vom Nördlinger Fritz Herlin in der Georgenkirche zu Nördlingen. Acht kleine Tafeln, welche die Flügelbilder eines Schnitzaltars vom J. 1462 ausmachten, enthalten die Verkündung, die Heimsuchung, die Heilandsgeburt, die Kindanbetung, die Beschneidung, die Darbringung im Tempel, die Familienflucht und den jungen Jesus unter den Schriftgelehrten. Die neunte Tafel, welche gleichfalls ein Schmuck jenes Schreines gewesen sein soll und laut der Inschrift am 19. Januar 1463 vollendet worden ist, stellt den Heiland am Kreuze mit Marien und Johannes zu den Seiten dar; dabei kniet die Stifterfamilie, links Heinrich Müller mit vier Söhnen und genüber dessen Frau Magdalene mit vier Töchtern.

1462—88. Diesen Zeitraum umfasst die zweite und wichtigste Periode Martin Schongauers, der sich den Ruhm des „herrlichsten Malers in teutschen Landen“ errang. Nach 1461 war derselbe zu Kolmar im Elsass ansässig geworden, wo sein älterer Bruder Kaspar der Goldschmied bereits seit 1445 Bürger war. Hier gründete Martin eine bedeutende Schule und starb am Tage Mariä Reinigung 1488, wie eine Notiz im Buche der gestifteten Jahrestage zu St. Martin in Kolmar besagt. Diese 1507 niedergeschriebene Notiz, welche anhebt: *Martinus Schongauer pictorum gloria etc.*, ist freilich die einzige, welche man zu Kolmar über ihn aufgefunden. Eine wenig frühere Nachricht in Wimphelings *Epitome rerum germanicarum* (Strassburg 1505) ist lobesvoll über die Bilder, aber schweigsam über Person und Verhältnisse des Meisters; es heisst da in *Cap. LXVIII. de pictura et plastica*, dass die gemalten Tafeln des Martin Schön aus Kolmar so ausgezeichnet seien, dass sie in Italien, Spanien, Frankreich, England und in allen Orten der Welt gesucht würden. Es befänden sich solche zu Kolmar in den Kirchen des heil. Martin und des heil. Franziskus, sodann in Schlettstadt bei den Dominikanern auf dem Altare des heil. Sebastian, dessen Bild so vortrefflich von seiner Hand gemalt sei, dass alle Künstler dahin geströmt seien es zu bewundern. Heinecke in seinen „Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“ (S. 403) erwähnt von Martin Schön eine Kreuzigung Kristi mit den Schächern in einer Seitenkapelle zu St. Martin in Kolmar und ebendaselbst das berühmte Altarblatt der engelgekrönten Maria im Rosenhage; sodann nennt er noch, aber ohne Angabe der Gegenstände, ein Paar gute Gemälde auf Holz in der Dreifaltigkeitskirche jener Stadt. Von allen diesen Gemälden an besagten Orten ist nur ein einziges auf uns gekommen: die von Alters her bekannte höchst ausgezeichnete Altartafel mit der Maria im Rosenhag. Dies jetzt hoch an der Wand des Querschiffs in St. Martin hängende Bild muss als Norm zur Beurtheilung aller andern dienen, die sonst noch von dem fleissigen Schongauer sich vorfinden lassen. Passavant beschreibt es wie folgt. Maria fast lebensgross hält das Kristkind in den Armen und sitzt auf einer Rasenbank von Blumen und einem Rosenhag umgeben. Bunte Vöglein singen im Gesträuche und zwei kleine blaugekleidete Engel halten schwebend eine Krone über ihrem Haupte. Der goldne Grund erhöht die Pracht der Farben, unter welchen verschiedenartiges Roth vorherrscht, was eine überaus freudige und feierliche Wirkung hervorbringt. Lackroth ist der Jungfrau Unterkleid, Scharlach ihr weit ausgedehnter Mantel; unter dem sanften Rosa der Rosen leuchtet das feurige Roth einer Essigrose. Die Karnation ist dagegen nicht stark gefärbt und geht in dem Schatten ins Graue (dies kann jedoch auch Folge der Reinigung des Bildes sein, wodurch die feinen Lasuren gelitten haben). Der Ausdruck demuthvoller

Reinheit in dem schönen Kopfe und der ganzen Haltung der Madonna, die lieblichen Köpfe der Engel und des Kristkindes sind wahrhaft bezaubernd und übertreffen alles was hierin von seinen Zeitgenossen ist geleistet worden. Die Zeichnung, gleich der in seinen Kupferstichen, ist geistreich und fein empfunden, aber etwas mager, besonders in den sonst richtig gegliederten Händen. Dies Bild zeigt, wie alle ächten von ihm, eine nahe Verwandtschaft zu der Eyckischen Schule, obgleich die mehr zeichnende als malende Behandlungsweise der oberdeutschen Maler auch bei ihm noch vorherrscht. — Für den Verlust der übrigen Schongauerschen Werke, welche die Stadt sonst besessen, ist Kolmar jetzt durch den Besitz zweier beidseitig bemalter Altarflügel entschädigt, welche aus dem Antoniterkloster Issenheim in die städtische Bibliothek gewandert und als Arbeiten unsers Meisters erkannt sind. Die Aussenseiten dieser Tafeln enthalten in lebensgrossen stehenden Figuren den englischen Gruss, wo der Nimbus Mariens gleich der Glorie der Rosenhagmarie eine Inschrift hat. (*Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emanuel.*) Den Grund bildet ein gepresstes Leder mit lackrothen und goldnen Zierden. Die eine der Innenseiten dieser Flügel zeigt die Maria, wie sie knieend das auf der Erde liegende Kind mit über Brust gelegten Händen anbetet, während Gott Vater, der in kleinerem Maasstabe gebildet ist und die Weltkugel hält, segnend herabschaut. Die andre Innenseite enthält die höchst würdige Gestalt des Stab und Buch haltenden Eremiten Antonius, vor welchem die kleine Figur eines Komthurs des Antoniterordens kniet. Den Hintergrund bildet ein damastähnlicher eingepresster Goldgrund. Diese Bilder sind nicht so sorgfältig wie die Rosenhagmarie, aber nicht minder geistreich in mehr zeichnerischer Behandlung ausgeführt. Die Färbung ist tief und saftig, die Karnation sehr frisch, besonders beim heil. Anton von fast glühendem Tone. Der scharfe Auftrag schnell getrockneter Farben scheint anzuzeigen, dass diese Bilder in Tempera untermalt und nur mit Oelfirniss vollendet sind, welche Technik auch sonst in der Eickischen Schule gebräuchlich war. — Unter den Bildern, welche man in der Münchner Pinakothek dem Schongauer zuschreibt, findet Passavant nur ein als ächt anzuerkennendes, nämlich (unter Nr. 145 des 7. Kabinets daselbst) den siegreichen Einzug Davids mit dem Haupte des Riesenfilisters in die Stadt Jerusalem. Dies fein und geistreich behandelte Bild (auf Holz, 2 F. 4 Z. 6 L. hoch, 1 F. 5 Z. 6 L. breit) bespricht Gessert wie folgt.

Unter einem gothischen Portale empfangen fünf singende und musicirende Frauen, deren eine eine alterthümliche Violine spielt, den aus dem Kampfe mit Goliath heimkehrenden David. Dieser trägt in der Rechten das gigantische Haupt des Erschlagenen, die Linke hält den auf die Schulter gestützten Hirtenstab. Er ist in dunkles saftiges Blaugrün mit gelbem Besatz und gleichfarbige bis an die Knie reichende Stiefel gekleidet. Ihm folgen zwei im Gespräch begriffene Lanzknechte und ein scharlachgekleideter Mann zu Pferd, der wie eine der Frauen ein Lobgedicht schwingt, wovon übrigens nur die Verse leserlich: „*Tausend Philister Saul gewand und zwey und sechs mit eigener Hand.*“ Die Landschaft erhebt sich steil gegen den Grund und gewährt rechts den Anblick einiger Gebäude und links einer hügelichen Gegend. Die Gruppe der Frauen ist wolgeordnet, die Köpfe sind edel und fein gemalt und sogar karakteristisch für die musikalische Beschäftigung der Einzelnen. Die Figur Davids ist tadellos in der Zeichnung, die nur in dem Hunde zu seinen Füssen in verwunderliche Formen umschlägt, und entwickelt eine entschiedene und freie Bewegung gegen die Frauen hin. Sein Gesicht trägt einen eigenthümlichen schlicht bürgerlichen Ausdruck, und ist wol etwas älter gedacht, als man sich David vorzustellen pflegt. Die Stellung der zusammensprechenden Lanzknechte gegen einander ist voll ungezwungenen Lebens; besonders entfalten die Köpfe wieder eine vollendete Karakteristik, und überhaupt erweist sich durch die wolverstandene Anordnung des Ganzen, durch seine Reinheit der Formenbildung und eine eigenthümliche Milde in Ton und Behandlungsweise unser Martin Schongauer als ein so verständiger wie gemüthlicher Meister. Vortheilhaft unterscheidet sich auch der hügeliche Landschaftsgrund von den oft so barock-fantastischen Ausartungen zeitgenossener Meister durch einfachen und naturwahren Schwung der Linien und warme Färbung. (Diese Tafel befand sich früher zu Mindelheim in der gräflich Rechbergschen und nachher in der fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Gallerie im Kloster Deggingen; 1828 aber kam sie mit andern Gemälden der oberdeutschen Schule aus dem 15. und 16. Jahrhundert nach Schleissheim, und von dort, bei Einrichtung der königlichen Pinakothek im Jahr 1836, in diese. Das in der untern linken Ecke in den Grund radirte Monogramm, ein gothisches *M. S.* mit der Jahrzahl 1480, ist freilich unächt.)

1463. Das grosse vom Canonicus Tilmann Joel gestiftete Altarwerk auf der süd-

lichen Empore der Kirche zu Linz am Rhein, welches nach Wahrscheinlichkeit dem *Meister der Lyversbergischen Passion* beigemessen wird. Gehört dies Werk (dessen Innenbilder goldgrundig sind, während die Aussenbilder blaue Luft und Landschaft haben) wirklich besagtem Meister an, so erscheint derselbe hier auf einer höhern Kunststufe, als seine Passionstafeln bei Hrn. Baumeister zu Köln wahrnehmen lassen. In dem vielbildrigen Linzer Altare macht sich in Köpfen und Gewändern ein edlerer Sinn geltend, der zumal in der Marienkrönung über dem Pfingstbilde des rechten Innenflügels und in den Sing- und Spielengeln neben der Thronmarie auf einem der vier Bildfelder der Mitteltafel eine sehr schöne Wirkung erreicht. — Aus dems. Jahre die Kindanbetung durch die Könige in der Wolfgangskapelle der Egidienkirche zu Nürnberg.

1464. Zwei Gedenktafeln in St. Lorenz zu Nürnberg: die Erhard Schönsche mit St. Wolfgang zwischen dem heil. Erhard und einem andern Heiligen, und die Friedrich Schönsche mit der Heilandsgeburt.

Um 1465 fällt die Blüte des sogen. Liesborner Meisters, der sich durch Eigenthümlichkeit der Auffassung, durch Fantasie und Formensinn, durch Innigkeit des Ausdrucks, leuchtende Färbung und wunderbare Vollendung der Technik ausserordentlich auszeichnet. Man hat ihn als den grössten Meister der westfälischen Schule und als eine der bedeutsamsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte überhaupt zu betrachten. Sein Hauptwerk war die grosse Altartafel im Chore der zweiten, 1465 eingeweihten Klosterkirche zu Liesborn. Erst 1807 ward die kostbare Tafel ihrer alten Stelle entführt; sie kam *sub hasta* und wurde vom Ersteher in Stücke zersägt, davon einige verloren gegangen, einige in den Besitz des Dr. Haindorf zu Münster und die übrigen an den Oberregierungsrath Krüger zu Minden gekommen sind. Den Gesammtinhalt der Tafel hat uns eine andre in der evangelischen Kirche zu Lünen aufbewahrt, die sich durch Vergleichung mit besagten Bruchstücken als ein Nachbild des Liesborner Bildes herausstellt. Es ergibt sich aus dieser Vergleichung, dass das Liesborner Werk nicht die Einrichtung beweglicher Flügelthüren hatte, dass es vielmehr eine lange Tafel mit festen Abtheilungen war. Das Mittelbild zeigte den Gekreuzigten, dessen aus Händen, Seiten und Füssen fliessendes Blut in goldnen Kelchen von vier Engeln aufgefangen wurde. Neben dem Kreuze auf blumigem Grunde standen die Heiligen Johannes, Scholastika und Benedikt, Maria, Kosmas und Damian in zweidrittellebensgrossen Gestalten. In je vier Abtheilungen an jeder Seite des Mittelbildes waren acht Darstellungen aus der Heiland-Sage: Verkündung, Geburt, Hirtenanbetung, Darbringung im Tempel, Auferstehung, Himmelfahrt, Geistausgiessung und jüngstes Gericht. Davon findet man in der Krügerschen Samml. zu Minden die Verkündung und die Darbringung im Tempel noch vollständig, sodann den Kopf des Gekreuzigten, die Brustbilder der genannten sechs Heiligen vom Kreuzbilde, Bruchstücke aus der Heilandsgeburt und Kindanbetung und Engel mit dem goldnen Kelche. Diese Bilder sind wie alle bisher genannten Altargemälde der westfälischen Schule, auf kreidegrundirte Leinwand gemalt, die auf eine Tafel aufgezogen ist. Hinsichtlich der Kunstweise der Liesborner Bilder kann man wol sagen, dass der Einfluss der Eyckischen Schule daran sichtbar, aber ebensowol, dass er nach einer Seite hin entschieden überwunden ist und einer freien selbständigen Entwickelung Raum gegeben hat. Der Zusammenhang mit dieser Schule zeigt sich in der Technik der gleichsam im Guss aufgetragenen Malerei, und in der Wahl und Stimmung der Farben; mehr noch aber im Geschmack der Bekleidung, der Anwendung von Pelzwerk, Goldbrokat, Gold, Perlen und Edelstein. Dagegen zeigt sich schon in der Anordnung der Gewänder, im Faltenzug und Bruch ein eigenthümlicher Sinn für einfache, grosse Flächen, vornehmlich aber in Körper- und Gesichtsbildung ein überraschend reicher, schöpferischer Formensinn, der seine Karaktere nicht aus der umgebenden Wirklichkeit, sondern aus innern Anschauungen holt, und sie nur mit Hilfe der Natur verkörpert, immer aber, vornehmlich in den weiblichen und Engelgestalten idealer Schönheit zugewendet bleibt. Der Ausdruck der Gestalten ist überall ein sehr gemässigter, milder, so dass die vorherrschende Stimmung in den Bildern Ruhe ist und Friede, was um so wunderbarer erscheint, als solche Stimmung ein gewisses Dämmerdunkel voraussetzt, unsere Bilder aber alle in einem verklärten Lichte stralen. Der Farbenauftrag ist äusserst dünn und flüssig, die Schatten sind sehr leicht gehalten; eigen ist die Behandlung der Haare, deren goldgelbe Lichter nicht ins Nasse aufgesetzt zu sein scheinen; ferner eine öfter wiederkehrende pfirsichblütene Farbe in den Gewändern. Das Vollendetste sind wol die Köpfe der Heiligen neben dem Gekreuzigten; das Antlitz von diesem scheint der Maler mit einer gewissen religiösen Scheu behandelt zu

haben, so dass des Körperlichen fast zu wenig daran wahrzunehmen ist. (Nach Ernst Försters Bericht in Nr. 6 des Stuttg. Kunstblattes vom J. 1847.) – Als frühere Arbeiten desselben Meisters erkennt man in ders. Samml. zu Minden zwei gleichgrosse Tafeln mit Heiligengestalten. Die eine Tafel enthält die Kirchenväter Ambrosius und Hieronymus mit dem thebaischen Legionär Exuperius, die andre den Gregor und Augustin nebst dem Krieger Hilarius. Aus diesen Bildern spricht zwar die gleiche Richtung des Formensinnes, aber noch nicht die Kraft der Seele und des entwickelten Talents wie bei obgenannten Werken, auch ist die Karnation nicht so leuchtend, und die Schatten sind grauer und schwerer. Nicht minder wird in ders. Samml. ein beidseitig bemalter Flügel aus einer Kirche zu Lippstadt als ein früheres Werk des Liesborners gelten dürfen, denn man findet die Eigenthümlichkeit und die Vorzüge dieses Meisters, nur in schwächerm Grade, auf selbiger Tafel durchaus wieder. Einerseit ist die Himmelfahrt Kristi geschildert; andrerseit sieht man die Heiligen Dorothea, Margaretha, Barbara und Agnes.

Dem Liesborner Meister mag ein andrer Maler in der Abtei Liesborn zur Hand gewesen sein, der bereits seine eigenthümliche Weise hatte, wie aus dem kältern, vornehmlich in den Schatten schwerern Kolorit und aus der herbern Karakteristik der Männergestalten der betreffenden Bilder hervorgeht, der aber vom Liesborner die grössere Würde und für die Frauengestalten die Holdseligkeit in Form und Ausdruck zu gewinnen trachtete. Die Hand eines solchen Nebenmeisters verräth sich in den Heiligengestalten der Maria Magdalena, des Johannes Evangelista und des Jacobus Major, welche Bilder die äussern Seiten jener beiden Tafeln aus dem Kloster Liesborn, die wir vorhin als Früharbeiten des Liesborner Meisters bezeichneten, gebildet haben. Die Krügersche Samml. zu Minden besitzt ausserdem von demselben an den Liesborner sich anschliessenden westfälischen Meister eine Altarstaffel mit dem Gekreuzigten nebst vielen Heiligen zur Seite. Dies Bild muss, wie Ernst Förster bemerkt, den Gegnern von Anachronismen einen wahren Schauder einflössen, denn nicht nur steht neben der Mutter Maria auch noch die Grossmutter Anna beim Kreuze, was wol zu gestatten wäre, sondern letztre hält auch auf ihrem linken Arme das heilige Jungfräulein, während hinwieder die heil. Jungfrau auf ihrem Schoose das göttliche Söhnchen hält, das doch dicht dabei, von der Mutter beweint, als grosser Erlöser am Kreuze verscheidet. Das übersteigt offenbar alle Glaubwürdigkeit, selbst die der unglaublichsten Wunder.

1465 malte der sonst als Chronist bekannte Ulrich Füterer viel für das bairische Kloster Tegernsee. (Vergl. Westenrieders Beitr. V. S. 391. Lipowsky's Künstlerlexikon II. S. 226.) Die Schleissheimer Gallerie zeigt von ihm ein umfangreiches Gemälde der Kreuzigung, das für sein Talent kein besondres Zeugniss ablegt.

1466. Der prächtige Hauptaltarschrein in St. Jakob zu Rothenburg an der Tauber, das ausgezeichnetste Werk des Nördlinger Meisters Fritz Herlin, der hier als Schnitzmeister und Maler zugleich glänzt. Ueber das Schnitzwerk des Mittelraumes, das wie alles Bildliche dieses grossen Altarwerks ganz im Style der Eyckischen Schule gehalten ist, hat bereits der die Bildnerei betreffende Abschn. dieses Art. berichtet (s. S. 504). Die Seiten des Innenwerks enthalten je vier Bilder auf Goldgrund, nämlich die Verkündung (ganz ähnlich der Darstellung des Brüggischen Meisters, welche aus Boisserée's Samml. in die Münchner Pinakothek gekommen), die Begegnung der heiligen Schwangern, die Heilandsgeburt und die Beschneidung, dann die Kindanbetung, die Darbringung im Tempel (mit zwei Hündchen vorn, wie solche öfter bei Roger und dessen Schülern vorkommen) und die Marianische Sterbescene, welche zwei Felder einnimmt. Hier steht Kristus im Purpurmantel, mit der Weltkugel in der Hand, am Bette; zwei Englein singen und zwei andre befinden sich an der Bettlehne, um die himmlische Seligkeit der Hingeschiedenen anzuzeigen. In der Altarstaffel sind in Nischen die Halbfiguren des segnenden Heilands und der zwölf Apostel gemalt, letztre immer je zwei und zwei. Die verwendeten Farbenmittel und die Art der malerischen Behandlung, welche man auf den Tafeln dieses Prachtschreines wahrnimmt, sind die nämlichen wie die in der Eyckschen Schule gebräuchlichen, doch herrscht im Kolorit nie solche Harmonie und Milde wie in Eyckischen Schulwerken, auch ist die Zeichnung keine so fein empfundene wie bei jenen Niederländern, welchen nachzueifern unser Herlin so stark beflissen war. Auf der zu Ende des 16. Jahrh. übermalten Aussenseite der Flügel hat sich zum Glück das Stück Inschrift erhalten: *Dis Werk hat gemacht Friedrich Herlein Maler MCCCCLXVI. Sct. Jacob* .... Unter dieser Inschrift ist nochmals die Zeitangabe gemacht, in spielender Weise wie folgt: *Bis duo C quoque sexagintaque sex quoque mille hic chorus allatus super altaris fibulatus.* Die Aussenbilder betreffen die Passion und das jüngste Gericht, sind aber (bis auf einen verschonten Theil mit der Ansicht von Ro-

thenburg) seit 1582 ganz verpinselt. Die Rückseite des Altarschreins hat ziemlich rohe Malereien von einem Herlinschen Gesellen. — Aus dems. Jahre die Gedenktafel des Hans Lechner mit der Darstellung der „sterbenden Maria“ in St. Lorenz zu Nürnberg.

Nach 1466 ein Theil der Malereien in der Kapelle Hardenrath in St. Maria in Capitolio zu Köln. Ueber dem Hauptfenster der Heiland vor einer reichen Thronarchitektur, der als himmlischer Bräutigam die rechts und links auf den Stufen nahenden klugen und thörigen Jungfrauen zu empfangen bereitsteht. Unter dem Fenster das Fegefeuer. Diese Bilder sind leider stark übermalt, lassen aber doch noch altkölnische Motive erkennen. Die übrigen sehr verschiedenhändigen Wandbilder jener Kapelle datiren theils vom Ende des 15., theils aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts.

1467 wurde Fritz Herlin, wahrscheinlich infolge der ausgezeichneten Altar-Arbeit, welche er zu Rothenburg an der Tauber für dasige Jakobskirche geliefert hatte, von seiner Vaterstadt Nördlingen zum Stadtmaler ernannt. Er wurde berufen als ein Meister, „der mit niederländischer Arbeit umgehen könne.“ — Aus dems. Jahre befindet sich im Stadthause zu Rothenburg eine schöne Tafel, welche Fritz Herlin vor seinem Weggang aus dieser Stadt für dasige Schäferkirche gemalt hat. Dies Bild zeigt die thronende Muttergottes auf einem Sessel mit zierlichen gothischen Spitzen; das Kind auf ihrem Schoose reicht der nebenstehenden Barbara (laut Passavant) oder Ursula (laut Waagen) eine Rose dar, während die kleiner gehaltene Bildstifterin mit drei Knaben und einem Mädchen vor der Thronenden kniet. Auf dem Mariensessel ein Gefäss mit Lilien; im Stifterwappen ein halb gelbes, halb schwarzes Einhorn. Grund golden. Am Wenigsten gelungen ist die Maria, am Besten das Bildniss der Stifterin. Der Fleischton ist wärmer, gelblicher, als auf den Gemälden des kurz vorher vollendeten Altars in St. Jakob.

1467. Sechzehn Gemälde auf glattem Goldgrunde auf den äussern Flügeln des berühmten Hochaltars zu Blaubeuren, der zu den wichtigsten Denkmalen der Bildschnitzer- und Malerkunst der Ulmer Schule zählt. Die Malereien betreffen das Leben des Täufers und machen einen überraschenden Eindruck sowol durch ihre Trefflichkeit wie durch ihre vollkommene Erhaltung. Ihre Behandlungsweise erinnert zum Theil sehr an die des Schongauer, namentlich in den vier untersten Bildern des Mittelraumes, also des Haupttheiles. Die andern zwölf Tafeln lassen drei verschiedene Hände von geringern Malern der Schule erkennen. Die obern vier Bilder des Mittelraums zeigen einen etwas bauschigern Bruch der Gewänder, was bei den vier Bildern rechts noch mehr auffällt. Die vier Bilder des linken Flügels zeichnen sich durch einen weit tiefern Ton der Karnation aus, welcher auch den schönen landschaftlichen Hintergründen einen besondern Reiz verleiht. Die Altarstaffel enthält in der Mitte das Lamm Gottes und zu den Seiten die Brustbilder der vier Evangelisten, des Täufers und des heil. Benedikt. Passavant, dem wir hier folgen, hält diese Staffelbilder für Arbeiten von Zeitblom. Auch die Malereien der Rückwand des Schreines glaubt Passavant dem Zeitblom zusprechen zu müssen. Hier füllen den Hauptraum vier überlebensgrosse Gestalten: die heil. Päpste Urban und Silvester und die heil. Bischöfe Konrad (mit Kelch und Buch) und Udalrich (mit Buch und Hecht); im obern Raume sieht man noch vier Heilige in kleinern Verhältnissen, St. Egidius mit dem Reh, den heil. Abt Magnus mit dem Kreuz, das er in den Rachen eines Drachen stösst, St. Gallus mit dem Bären und St. Othmar mit kleinem Fischhälter. In dem der Staffel entsprechenden Raume sieht man mehre Heilige auf blauem Grunde mit goldnen Einfassungen, ganz in der schönen und grossartigen Weise Zeitbloms ausgeführt. Diese Arbeiten wären also Jugendwerke des nachmals ersten Malers zu Ulm.

1467—91 reichen die Data der ermittelten Werke des Hans Hemling oder Memling, jenes grossen Meisters aus hochdeutschem Geblüte, der sich der Eyckischen Schule am Entschiedensten angeschlossen und der auch hauptsächlich in den Niederlanden selbst, zu Brügge, seiner Kunst gelebt hat. Man kennt weder das Jahr noch den Ort seiner Geburt. Sollte das einen jungen, etwas kränklich aussehenden Mann darstellende Bildniss vom J. 1462, das man in Hrn. Aders Sammlung zu London vorgefunden, sich wirklich als Ebenbild des jungen Hemling ergeben, so könnte sein Geburtsjahr um 1435 fallen, was ihn gleichaltrig mit Michel Wolgemut stellen würde. Unzweifelhaft war er ein Schüler Rogers von Brügge, mit welchem grossen unter den Eycks selbst herangebildeten Meister auch Martin Schongauer und Fritz Herlin in Berührung gekommen sind. Bei Annahme besagter Geburtszeit kann Hemling erst nach Rogers Rückkehr aus Italien in dessen Schule getreten sein. Dass Hemling selbst, entweder nach vollendeten Lehrjahren oder später, in Italien gewesen, ist schwer oder gar nicht beweisbar. Aus seinen beglaubigten Wer-

ken geht nur etwa hervor, dass er den Rhein gesehn hat. Kein andrer Maler derselben Zeit hat die Architektur des Kölner Doms und andrer Münster so naturgetreu wiedergegeben. Von römischen Baulichkeiten ist in seinen Gemälden selbst da keine Spur, wo der Gegenstand sie erfordert. Auch erinnern seine Landschaften in der Gebirgsbildung häufig an Gegenden des Rheines, ja selbst in seinen Gesichtbildungen will man etwas an Rheinbewohner Erinnerndes wiederfinden. Man hat denn auch behaupten wollen, er sei in Konstanz zur Welt gekommen, wo einer Familie Hemling 1439 ein Sohn Namens Hans geboren wurde; doch ist diese Angabe durch keine andere Nachricht bewährt. Aus dunkeln sagenhaften Andeutungen über den verniederländerten Deutschen geht zunächst soviel hervor, dass er schon in den Sechzigern jenes Jahrhunderts zu Brügge als Meister aufgetreten war. Die Entstehung des grössten Werks seiner Frühzeit fällt in die Jahre 1467 bis 73 oder 75; dies Werk ist kein geringeres als das berühmte Weltgericht in St. Marien zu Danzig, welche Tafel zum grossen Schiffsgute einer 1473 oder 75 vom Danziger Schiffer Paul Benecke erbeuteten niederländischen „Galleyde" gehört hat. Offenbar war diese Altartafel für einen ausländischen Besteller beschafft, und wahrscheinlich war die Galleyde, welche sie an den Bestimmungsort zu befördern hatte, jene im grossen Seezuge der Danziger gegen die Holländer 1475 erangelte Galleere, die unter Wappen und Flagge des Herzogs Karl von Burgund und unter Befehl eines lombardischen Kapitäns die Güter einiger in Brügge wohnender Florentiner Wechsler nach England bringen sollte. Bald nach Vollendung der Weltgerichtstafel scheint Hemling sich an den Hof Karls des Kühnen begeben und dort die Ausmalung eines (jetzt in der Markusbibliothek zu Venedig befindlichen) Breviers für Maria von Burgund begonnen zu haben. Diese Arbeit unternahm er mit seinen Schülern Gerhard von Gent und Livin von Antwerpen, bis ihn darin der Feldzug des kühnen aber unglücklichen Burgunderherzogs unterbrach. Es geht die Sage von Hemling, dass er dem Kriegsgefolge des Herzogs sich angeschlossen und 1477 in der Schlacht bei Nancy, wo Karl der Kühne fiel, eine Verwundung davongetragen habe. Krank nach Brügge zurückgekommen, habe er Aufnahme und Pflege in dasigem Johannishospitale gefunden, und von den Stiftsvorstehern, den Gebrüdern Floreins, durch engen Freundschaftsverkehr geehrt und erfreut, sei er sechs Jahre in dieser gastlichen Zufluchtstätte verblieben. Aus Dankbarkeit soll er hier nach seiner Genesung Mehres gemalt haben, was noch heute als Andenken an den seltenen Hospitaliten in besagtem Hospitale bewahrt wird. Man trifft dort im Berathungszimmer der Stiftsvorsteher zwei Altäre, welche mit dem Namen des Künstlers und dem Datum 1479 bezeichnet sind. Diese Tafelwerke, deren grösseres mit dem Mittelbilde der Katharinenvermählung höchst ausgezeichnet ist, sind die einzigen inschriftlich beglaubigten Arbeiten Hemlings und bezeugen zugleich, dass der 1477 verwundet in das Stift Sant Jans gekommene Künstler bereits um 1479 kein kranker Hospitalit mehr war. Andre zwar datirte, aber nicht benannte Werke, welche zu Brügge sich befinden und Hemlings Hand verrathen, scheinen seine fortdauernde Thätigkeit in jener Welthandelsstadt bis 1490 zu beweisen. Als solche Belege erscheinen: das Altarbild der Kreuzabnahme oder Grablegung vom J. 1480, das sich gleichfalls im Versammlungsaale des Hospizes von St. Johann vorfindet; die Altartafel mit dem heil. Kristusträger vom J. 1484, die sich in der Brügger Akademie befindet; das kleine Diptychon vom J. 1487, welches aus dem Hospitale St. Julian herrührend jetzt mit zu den Bildern des Johannishospitals zählt; ein Doppelbildniss oder St. Benedikt und ein Donator aus dems. Jahre in den Uffizien zu Florenz; die 1488 vollendeten Oelbildchen am Ursulaschreine im Hospitale von St. Johann und das Diptychon vom J. 1490 im Antwerpner Museum. Ins J. 1491 fällt der grosse Altar mit dem Hauptbilde der Kreuzigung in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck, das einzige nennbare Werk, welches Hemling auf Bestellung nach Deutschland geliefert hat. So besitzt denn Deutschland nicht nur im Danziger Weltgerichte das grösste Werk aus der Frühzeit des Meisters, sondern im Lübecker Kreuzigungsbilde auch die grösste und vollendetste Arbeit seiner Spätzeit. Vielleicht hat ihn dies letzte Hauptwerk nach Deutschland zurückgeführt, wenigstens verliert sich in den Niederlanden von den Neunzigern an die Spur seiner Thätigkeit. Dass er 1494 nach Spanien gegangen und dort noch 1496—99 für das Kloster Miraflores thätig gewesen sei, ist eine vage Vermuthung, die sich auf eine Stelle in der *Viage de España* des Antonio Ponz (*T. XII. p.* 55) stützt, wo von einem *Maestro Juan Flamenco* in der Karthause zu Miraflores bei Burgos die Rede ist. Unter diesem Meister den Hans Hemling zu verstehen, muss aus verschiednen Gründen gar sehr beanstandet werden. (S. über diesen Punkt Quandts Bemerkungen in dessen Reise durch Spanien S. 270 f.) — Gehörte Hemling uns ganz an: er würde wol die umfassendste und vollendetste Malerkraft Deutschlands im 15. Jahrh. heissen

müssen. Seine drei Hauptleistungen, das Weltgericht zu Danzig, die Katharinenvermählung zu Brügge und die Kreuzigung zu Lübeck, glänzen gleich einem Dreigestirn erster Grösse und ohne Gleichen an den Gestaden der Ost- und Nordsee, wo sie Zeugniss geben von der reifsten und reichsten Blüte, zu welcher der kristlich germanische Kunstgeist auf dem Felde der Farbenbildkunst gediehen ist. Weiteres über Hemling und die wichtigsten Werke dieser durchgebildetsten Kunstkraft der gesammten Eyckischen Schule s. in nachfolgendem Abschnitte, der von der Bildkunst des niederländischen Germanismus berichtet.

1468. Ein Gemälde mit diesem Datum aus der westfälischen Schule im Museum zu Berlin. Immitten des Bildes steht Maria mit dem Kinde, daneben einerseit St. Katharina, St. Dionys und ein Heiliger mit einem goldenen Kelche (worin drei Rosen), andrerseit Petrus, Jacobus Major und Andreas. Der Grund schwarz mit goldenen Sternen. In allen Theilen dieser 2 F. ¾ Z. hohen, 4 F. 4½ Z. breiten Tafel zeigt sich eine grosse Verwandtschaft zu dem Kölnischen Meister, von welchem die früher im Lyversbergschen, jetzt im Baumeisterschen Besitze befindlichen Passionstafeln herrühren. Die Verhältnisse der Gestalten sind richtig, die Hände, noch mehr aber die Füsse, sehr schwach, die männlichen Karaktere ernst und würdig, die weiblichen zart und sittig, die Falten in der Weise der Eyckischen Schule von gutem Principe, die Färbung licht und klar, aber etwas kühl.

1468—79 reichen die Nachrichten über den bairischen Maler Gabriel Máchselkircher, dessen landsmännischer Zeitgenosse der schon genannte Ulrich Füterer war. Um 1468 erhielt Meister Gabriel viele Bestellungen vom Herzoge Albrecht IV., unter welchem seit 1460 regierenden Fürsten die Malerei im damaligen engern Gebiete Baierns einen ausserordentlichen Aufschwung nahm.

1468—1504 fällt die Blütenzeit des ausgezeichneten Ulmer Meisters Barthel Zeitblom. Sein Geburtsjahr ist bis jetzt nicht ermittelt; als sein Sterbejahr kann man nach Wahrscheinlichkeit 1517 oder 18 annehmen, da Prof. Hassler bei Durchforschung der Ulmer Urkunden ihn im Bürgerverzeichnisse der Reichsstadt 1517 zum Letztenmale genannt gefunden hat. Zeitbloms frühestes Werk ist das mit seinem Künstlerzeichen und dem Datum 1468 versehene Eccehomo an einem Epitaf in der Georgenkirche zu Nördlingen. Oben Pilatus in brokatenem Gewande und mit Turban, den Heiland im Purpurmantel dem Volke zeigend; daneben vier Henker, welche den Heiland gegeisselt haben und deren einer sich die Blutstropfen abwischt. Unten sieben den Heiland verspottende, im Ausdrucke der Bosheit meist sehr wolgelungene Juden mit Spitzschuhen, überhaupt in niederländischer Tracht. Links der knieende Bildstifter (Hans Gienger aus Ulm, der 1473 daselbst Kirchenbaupfleger gewesen und 1478 gestorben ist), neben welchem sein Hund und sein Wappen. An seinem Betschemel die Bezeichnung Zeitbloms. In Darstellung und Behandlung steht dies Bild dem Fritz Herlin so nah, dass kaum zu zweifeln ist, Zeitblom sei sein Schüler gewesen oder habe sich zuvörderst nach ihm gebildet. Eine andere Früharbeit Meister Barthels will man in den zwei Flügelbildern aus Kloster Roggenburg bei Ulm erkennen, welche in die Abelsche Samml. zu Stuttgart gekommen sind. Diese Flügel enthalten auf Goldgrunde die Gestalten der Maria und des Johannes, der Helena und der Magdalena, und bildeten die Seiten einer geschnitzten Kreuzigung. Man gewahrt hier bereits jenes Edelgepräge der Karaktere und jenen zarten Schmelz der Malerei, welche den vorgeschrittnen Meister auszeichnen, doch bezeugen die noch in Gold aufgehöhten Haare und die einen gewissen Einfluss Schongauers verrathenden magern Hände, dass diese Bilder noch in die Frühperiode Zeitbloms fallen. Von den Werken, welche die selbständige Eigenthümlichkeit des grossen Ulmers auf das Bestimmteste darlegen, ist unter den Jahren 1473, 88, 96, 97 und 1504 die Rede.

1469 ist das Datum des einzig beglaubigten Werkes von dem Ulmer Meister Hans Schüchlin (Schühlein), der ein älterer Zeitgenosse Barthel Zeitbloms war und in seiner spätesten Zeit einen Hauptschüler an dem erst im 16. Jahrh. als Meister auftretenden Martin Schaffner erzog. (Beiden berühmten Ulmern gab Altmeister Schüchlin die Frauen; Zeitblom bekam 1483 die ältere, Schaffner viel später die jüngere Tochter.) Schüchlins datirtes Werk sind die beidseitig bemalten Schreinflügel nebst der Staffel des stattlichen Hochaltars zu Tiefenbronn (zwischen Kalw und Pforzheim). Diese Altarmalereien, deren jetzt schwere Gelbbräunlichkeit im Grundtone vermuthlich von einem vergilbten Firnisse herrührt, findet man beschrieben in Dr. Waagens Buche über Künstler und Kunstwerke in Deutschland (II. 235 ff.). Uebereinstimmend mit dem malerischen Gepräge dieses umfassenden Werks wird eine Tafel in der Abelschen Samml. zu Stuttgart befunden. Gegen die Werke von Zeitblom und ähnlichen Meistern gehalten, unterscheiden sich die Schüchlinschen

Bilder auffallend durch eine viel vollere und energischere Zeichnung und durch mannichfaltigere und drastischere Gestaltenbewegung. Der Faltenwurf ist viel bauschiger und gleicht dem in der damaligen Schnitzbildnerei Oberdeutschlands geltend gewordnen. Der Ausdruck der Köpfe ist zwar sehr karakteristisch, aber nicht von jener Milde und edeln Würde wie bei Zeitblom, auch fehlt dem Schüchlinschen Kolorit jene tiefe Sättigung und Harmonie, die aus einem Vorherrschen des Gemüthlebens hervorgeht und wodurch die zeitblomischen Farbenschöpfungen so sehr ansprechen.

Aus dems. Jahre schreibt sich das merkwürdige Wandgemälde des Marientodes vom Meister Plank im Chore der Jakobskirche zu Augsburg. Zu Seiten der Sterbenden stehen der Apostel Jakob und St. Anton. Zu Füssen Mariens knieen, kleiner gehalten, die Bildstifter Jakob Fugger und dessen Frau, eine geborne Greiff. Der schöne milde Ausdruck des Kopfes der grösser gestalteten Maria sowie der würdevolle des vor dem Marienbett sitzenden Apostels lassen bedauern, dass dieses Wandbild mehrmals so starke Uebermalung erfahren hat, dass ein bestimmtes Urtel über das Ganze, wie es die Meisterhand Planks geschaffen, nicht mehr zu fassen ist. Die besagte geschontere Partie des Werks lässt jenen Altmeister der Augsburger Schule sehr bedeutsam erscheinen. Es ist Derselbe, der 1450 den Perlacherthurm zu Augsburg mit Scenen aus der grossen Heldenzeit der Germanen bemalt hatte.

1469 — 1509 reichen die Data über den Ulmer Meister Jörg Stocker, den Vater eines gleichnamigen Künstlers des 16. Jahrh. Siehe Weiteres unterm J. 1509.

Um 1470 arbeitete der bairische Hofmaler Hans von Olmdorf für den kunstliebenden Herzog Albrecht IV. Er malte z. B. die Bilder auf Holz und Goldgrund, welche in der Schlosskirche zu Blutenburg aufgestellt wurden und jetzt die Gallerie zu Schleissheim zieren. Dass er sich nicht auf die religiös-kirchliche Malerei beschränkte, ersieht man aus einer von ihm fast lebensgross gemalten Familienscene, die sich auf der Burg zu Nürnberg befindet. Er wird noch 1518 erwähnt.

Um 1470 wird die aus dem Kloster Schussenrieth bei Buchau stammende Marienbestattung gemalt sein, die jetzt zu den Schätzen der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau zählt und einen sehr eigenthümlichen schwäbischen Meister von derb realistischer Richtung verräth. Petrus verrichtet bei der Sterbenden förmlich das Priesteramt. Drei die Heiligkeit der Jungfrau bezweifelnde Juden stürzen zur Strafe im Moment nieder, als sie mit frecher Hand die heilige Bahre betasten; es ist dies eine andre Wendung der gewöhnlichen Legende, wonach einem Juden, der dieselbe Frechheit beging, von einem Engel die Hände abgehauen wurden. Die Gewänder von sehr guten Motiven sind in Gold gehöht. Das Fleisch ist von sehr warmem Tone; der Grund golden.

1470. Zwei Tafeln zu Bamberg, eine bedeutende auf dem Mariahilf-Altare der obern Pfarrkirche und eine als Kunstwerk nicht besondere in der Reiderschen Samml. Letztere verräth noch die Kunstweise der altkölnischen Schule und bietet somit, da sie ein bambergisches Gewächs ist, einen merkwürdigen Beleg für die lange Dauer des Kölnischen Einflusses bei der Bamberger Künstlerschaft. — Aus dems. Jahr eine Grabtafel mit dem Weltgericht in der Stadtbibliothek zu Nördlingen. In einem Kreise der weltrichtende Heiland mit Maria und Johannes zu den Seiten; in den obern Zwickeln zwei Posaun-Engel; unten der Verstorbene, dem das Epitaf gewidmet ist, seltsamerweise als Knochenmann knieend; in der Mitte Auferstehende, wovon die Seligen durch Engel dem Himmel, die Unseligen durch Satanisken der Hölle zugeführt werden. Nach Waagens Ansicht eine mässige Arbeit des alten Fritz Herlin.

Von 1470 an macht sich der bis dahin mehr bildschnitzende Michel Wolgemut als eine durchgreifende Malerkraft zu Nürnberg geltend. Eine vortreffliche Farbenbereitung, ein höchst sauberer Farbenauftrag, eine entschlossene, wenn auch nicht auf gehörige Formenkenntniss gegründete Zeichnung, eine nachdrückliche Wahrheit im Auffassen derber Karaktere und Leidenschaften sowie eine gewisse naive Lebendigkeit der Anordnung waren die Vorzüge dieses Meisters, dessen Geburt schon 1434 fällt und dessen Tod erst 1519 erfolgte. Als Reformer der nürnbergischen Malerpraxis und als richtunggebender Lehrmeister des grossen Dürer bewirkte er die letzte bedeutsamste Blüte der fränkischen Schule, die ihren Hauptsitz eben zu Nürnberg hatte. Ihm und seinem zahlreichen Anhange, wo freilich auf jeden Kopf ein Dutzend Pinsel kommen, ging Wahrheit über Schönheit und war auch das Hässliche gut genug, wenn es nur Bedeutung und Karakter an sich trug. Solcherweise setzte sich unter Meister Michels Banner die fränkische Schule in diametralen Ge-

gensatz zur schwäbischen, deren auf Milde und Anmuth, auf innere Harmonie der Karaktere gerichtetes Streben das Strenge und Harte, das Scharfe und Schroffe, also alles mit ihrem gemüthlichen Schönsinne schwer oder gar nicht Vereinbare, nothwendig beiseitliess. — Aus der ersten Periode Wolgemuts, bis zu den Siebzigern, hat man bis jetzt weder ein Schnitz- noch ein Malwerk als noch vorhanden nachweisen können. Sein frühestes Werk wird in Winterbachs Geschichte der Stadt Rothenburg erwähnt, nämlich ein Altarschrein, den um 1454 Jungmeister Michel für dasige Jakobskirche gefertigt habe, der aber schon 1494 bei einem Brande verlorengegangen sei. Wäre dieser Angabe zu trauen, so könnte man in Betracht des Lokals auf die Vermuthung kommen, dass Wolgemut anfangs in einem Verhältniss zu Fritz Herlin gestanden und dass er vielleicht auch bei Herlins Aufenthalte in Franken, zwischen 1460 — 66, die erste Unterweisung in der Oelmalertechnik empfangen habe. Das Früheste der auf uns gekommenen Werke Meister Michels mag aus den ersten Siebzigern stammen, also aus dem Beginn seiner mittlern Periode, die den Zeitraum von 1470 — 90 umfasst. Es sind die fünffach zusammengelegten Flügel eines Schnitzaltars in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz zu Nürnberg. Sie enthalten die Kreuztragung und Auferstehung und acht Schilderungen aus dem Marienleben, welche Bilder bei schöner kräftiger Färbung noch schwache Behandlung zeigen. Zwei untere Flügel, welche ein sogen. heil. Grab verschliessen, enthalten inwendig zwei Kriegsknechte als Grabwächter und aussen den leidenden Kristus und die schmerzenreiche Mutter. Beide Leidende sind im Ausdruck vorzüglich gelungen. Das dieser Flügelarbeit nächstfallende Wolgemutische Werk ist der grosse Altar in der Zwickauer Frauenkirche, über den wir unterm J. 1479 zu sprechen haben.

1470 — 72. Die zahllosen grossen und kleinen Miniaturen von Berthold Furtmayr in einem aus zwei grossen Folianten bestehenden Manuscripte, das sich in der Handschriftensammlung des Fürsten Wallerstein zu Schloss Maichingen im bairischen Ries befindet und die Geschichten alten und neuen Testaments nebst verschiedenen Legenden enthält. Diese Bilderhandschrift ist für einen bairischen Fürsten und eine österreichische Prinzessin beschafft worden, wie aus den im Buche mehrfach vorkommenden Konterfeiungen derselben hervorgeht. Als Schreiber des Buches nennt sich Georg Rorer von Regensburg, der uns sagt, dass er es im J. 1468 beendet habe. Das erste Blatt trägt die Inschrift: *durch eren der keuschen maid ist das werk berait anno domini* 1470 *per manum perchtold furtmayr plummyst*, und ist mit einer Muttergottes nebst anbetenden Engeln und den Figürchen der Buchbesteller geschmückt. In der Auffassung herrscht das streng Kirchliche, die Formen nähern sich entschieden den niederdeutschen der Zeit und stimmen mit den Arbeiten des niederländernden Fritz Herlin überein, haben auch dieselbe lichte Färbung des Fleisches und dle kräftig glänzende der Gewänder, sowie das Mildfreundliche der Gesichter und das Halblinkische der Bewegungen. Das Titelblatt des zweiten Theils (mit einer ähnlichen Inschrift des Buchmalers oder Plumisten nebst dem Datum 1472) enthält wiederum die Muttergottes, und zwar auf stylisirtem dunkelblauen Wolkensitze, den man für die Fortsetzung des weiten Mantels der Himmelskönigin nehmen könnte. Sie nimmt den Gipfel des Baumes ein, der aus der Wurzel Jesse (dem Leib eines schlafenden Alten) entspriesst, und ist von gleicher Anmuth wie jene auf dem ersten Blatte. Auffallend bleibt, dass auch nicht entfernt eine Annäherung an die oberdeutsche Weise wahrzunehmen ist, dass namentlich im Faltenwurfe, in den Brüchen und Flächen die Eyckische Schule gewissenhaft beibehalten erscheint, ja dass die oberdeutsche Lust an individuellen Zügen die Freude der Individualisirung in keiner Weise verdrängen zu wollen die Absicht zeigt. Im ersten Bande hat der Plumist nach dem Titelblatte nur mit kleinen Bildern den Text illustrirt, ebenso im zweiten Folianten den grössten Theil. Allein plötzlich — beim Hohenlied Salomonis — scheint ihn eine höhere Stimmung ergriffen und zu umfassendern Darstellungen fortgerissen zu haben. Das erste Bild ist noch von der Kleinheit der vorherigen, allein schon ganz durchglüht von einem neuen Geiste, denn es drückt die Liebeseligkeit des Gedichtes mit solcher Innigkeit und Zartheit aus, dass man sich kaum eine noch darübergehende Steigerung denken könnte. Darauf folgen siebenzehn Bilder im Folioformate des Codex, immer zwei auf jedem Blatte, mit den deutsch beigeschriebnen Stellen, welche aus dem Hohenliede behandelt sind. Dr. Heinrich Merz, dem wir die ersten nähern Angaben, die überhaupt über diesen Bildercodex veröffentlicht sind, zu danken haben, bringt über diese seltene Illustration des salomonischen Hochgedichts der Liebe folgende Bemerkungen. „In diesen Darstellungen, die, soweit meine Kenntniss der kristlichen Kunst reicht, in gar keiner Beziehung, namentlich in Betreff des Stoffes, ihres Gleichen haben, muss ganz besonders die feine Verwebung des erotischen Karakters vom Lied mit seiner theologischen Deu-

tung auffallen; die Aeusserungen der Zärtlichkeit, Umarmung und Kuss sind nie umgangen, ja der Maler scheut sich nicht, die sehnsüchtige Erwartung im Bett, die Vereinigung der Liebenden in demselben darzustellen, allein nicht nur dass seine Liebenden stets den Heiligenschein als Löschhorn der Leidenschaft aufhaben, sondern sie sind auch beide weiblichen Geschlechts und die ganze Glut des salomonischen Eros zittert in einer äusserst zarten Schwesterliebe aus, in welche jezuweilen der Gekreuzigte von Golgatha sich mischt. Beide Jungfrauen, und alle andern, die sie bald bewundernd, bald fragend, bald anbetend umgeben, haben als Grundzug die Hemlingsche Anmuth der Verhältnisse und Bewegung, in allen Zügen Feinheit und Zartheit, in keinem aber irgend eine Stärke des Ausdrucks; die Farben sind sehr glänzend und prächtig und die Ausführung von ausserordentlicher Vollendung. Unendlich naiv zeigt sich der Künstler in der Auffassung einzelner metaforischer Stellen, z. B. gleich auf dem ersten Blatte, „*Komm in meinen Garten, Braut*“, nahen sich die Jungfrauen einem eingehegten Feld, wo Mönche mit allerhand Ernte- und Hausarbeiten beschäftigt sind. Spricht der Dichter von der Schönheit Sulamiths als von einer Blume des Feldes, so fehlt diese gewiss nicht, so wenig als die Traube, wo die Brüste damit verglichen werden; heisst es: „*viel wasser möcht nit erlöschen die lieb etc.*“, so sieht man eine Jungfrau mit einer brennenden Lampe und eine andere, der das Wasser aus einer Kanne auf die Erde läuft — allerdings ohne die Flamme zu löschen, weil es sie gar nicht trifft. Dagegen übersetzt auch der Maler einige Metafern geradezu in kristliche Vorstellungen; so „*die myrrhen knüpft er, mein lieber, zwischen meinen brüsten wird er wohnen etc.*“, bei welcher Stelle Sulamith ein grosses Kruzifix an ihre Brust drückt, oder „*gen will ich zu dem perg*“, wo sie den Weg nach dem Kalvarienberg einschlägt u. s. w. Allein mehrmals folgt der Künstler auch den Liebesausdrücken ohne Umschweif und dann zeigt er sich von überraschender Wärme einer jedoch immer gemässigten Empfindung, so wo Sulamith im Schoos der (des) Geliebten ruht und der Chor theilnehmender Jungfrauen vor ihr kniet, als vor einem Heiligthum, dahinter aber Hirsche zur Quelle ziehen und die Brunst der liebenden Herzen verrathen. Ein andermal, wo der Text sagt: „*Du hast verwundt mein Herz*“, liegt sie im Bett und (der) die Geliebte naht sich dem Haus, dessen Eingang aber von bewaffneten Mädchen vertheidigt wird; während sie wieder an einer andern Stelle „*Thu mir auf mein Schwester!*“ vom Bett aufsteht und den Riegel der Thüre zurückschiebt, vor welcher der (die) Geliebte harrt.“

1470—80 mag die Blüte des Soester Meisters Jarenus fallen, dessen Hauptwerk die Gall. des Berliner Museums besitzt und von dem ein zweites ausgezeichnetes, zugleich durch die Namensbeischrift beglaubigtes Bild in der Pembrokeschen Samml. zu Wiltonhouse vorgefunden wird. Das Werk in Berlin, eine grosse Altartafel mit Flügeln, beweist am Ausdrücklichsten den günstigen eyckischen Einfluss auf diesen westfälischen Meister. Wir verweisen auf die gerechte Würdigung desselben in Hotho's Geschichte der deutschen u. niederl. Malerei (II. 178 ff.). Ueber das Bild zu Wiltonhouse s. Passavants Reise durch England (S. 141) und Waagens Werk über Kunstwerke in England (S. 284).

1470—90 ist die mittlere Blütenzeit der Kalkarer oder Klevischen Schule anzusetzen. Die nächste Einwirkung auf die Meister zu Kalkar ging wol von Köln aus; den spätern westfälischen Einfluss erklärt die enge Verbindung mit Soest, den flandrischen aber der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit. Zur Ausbildung einer schlechthin eigenen Richtung war die Nationalität der Klevischen Künstlerschaft nicht specifisch und kräftig genug, daher es hier nur zu einer Vermittlung der verschiednen Kunstelemente kam, welche gleichzeitig in den Nachbarlanden herrschten. Das früheste Werk dieser niederrheinischen Schule, von deren Thätigkeit nur wenige Ueberreste noch zeugen, befindet sich in der Kirche zu Kalkar (in einer Nebenkapelle links vom Chore); es behandelt den Tod Mariens und ist zwar im Ausdrucke noch bis zur Starrheit herb und streng, enthält aber schon einzelne schöne Motive, wie sie nachmals durch den kölnischen Meister jenes berühmten Gemäldes desselben Gegenstands, das man jetzt in der Münchner Pinakothek antrifft, zur anziehendsten Erscheinung gebracht sind. In derselben Kalkarer Kirche findet man rechts vom Chore eine grössere Tafel, auf deren Predella die Köpfe von sechs Heiligen (Kristus in der Mitte) durch die eyckische Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweise auffallen. Ein drittes schon in jedem Betracht vorgeschrittenes Werk dieser Schule sieht man im linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig; es ist von einer aus Kalkar nach Danzig gezogenen Familie gestiftet und besteht aus einer dreifeldrigen Haupttafel mit Flügeln, deren Aussenbilder seltsamerweise noch gediegner sind als die Innertafeln. Die Intentionen im Ganzen sind einfach,

gensatz zur schwäbischen, deren auf Milde und Anmuth, auf innere Harmonie der Karaktere gerichtetes Streben das Strenge und Harte, das Scharfe und Schroffe, also alles mit ihrem gemüthlichen Schönsinne schwer oder gar nicht Vereinbare, nothwendig beiseitliess. — Aus der ersten Periode Wolgemuts, bis zu den Siebzigern, hat man bis jetzt weder ein Schnitz- noch ein Malwerk als noch vorhanden nachweisen können. Sein frühestes Werk wird in Winterbachs Geschichte der Stadt Rothenburg erwähnt, nämlich ein Altarschrein, den um 1454 Jungmeister Michel für dasige Jakobskirche gefertigt habe, der aber schon 1494 bei einem Brande verlorengegangen sei. Wäre dieser Angabe zu trauen, so könnte man in Betracht des Lokals auf die Vermuthung kommen, dass Wolgemut anfangs in einem Verhältniss zu Fritz Herlin gestanden und dass er vielleicht auch bei Herlins Aufenthalte in Franken, zwischen 1460 — 66, die erste Unterweisung in der Oelmalertechnik empfangen habe. Das Früheste der auf uns gekommenen Werke Meister Michels mag aus den ersten Siebzigern stammen, also aus dem Beginn seiner mittlern Periode, die den Zeitraum von 1470 — 90 umfasst. Es sind die fünffach zusammengelegten Flügel eines Schnitzaltars in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz zu Nürnberg. Sie enthalten die Kreuztragung und Auferstehung und acht Schilderungen aus dem Marienleben, welche Bilder bei schöner kräftiger Färbung noch schwache Behandlung zeigen. Zwei untere Flügel, welche ein sogen. heil. Grab verschliessen, enthalten inwendig zwei Kriegsknechte als Grabwächter und aussen den leidenden Kristus und die schmerzenreiche Mutter. Beide Leidende sind im Ausdruck vorzüglich gelungen. Das dieser Flügelarbeit nächstfallende Wolgemutische Werk ist der grosse Altar in der Zwickauer Frauenkirche, über den wir unterm J. 1479 zu sprechen haben.

1470 — 72. Die zahllosen grossen und kleinen Miniaturen von Berthold Furtmayr in einem aus zwei grossen Folianten bestehenden Manuscripte, das sich in der Handschriftensammlung des Fürsten Wallerstein zu Schloss Maichingen im bairischen Ries befindet und die Geschichten alten und neuen Testaments nebst verschiedenen Legenden enthält. Diese Bilderhandschrift ist für einen bairischen Fürsten und eine österreichische Prinzessin beschafft worden, wie aus den im Buche mehrfach vorkommenden Konterfeiungen derselben hervorgeht. Als Schreiber des Buches nennt sich Georg Rorer von Regensburg, der uns sagt, dass er es im J. 1468 beendet habe. Das erste Blatt trägt die Inschrift: *durch eren der keuschen maid ist das werk berait anno domini* 1470 *per manum perchtold furtmayr plummyst*, und ist mit einer Muttergottes nebst anbetenden Engeln und den Figürchen der Buchbesteller geschmückt. In der Auffassung herrscht das streng Kirchliche, die Formen nähern sich entschieden den niederdeutschen der Zeit und stimmen mit den Arbeiten des niederländernden Fritz Herlin überein, haben auch dieselbe lichte Färbung des Fleisches und dle kräftig glänzende der Gewänder, sowie das Mildfreundliche der Gesichter und das Halblinkische der Bewegungen. Das Titelblatt des zweiten Theils (mit einer ähnlichen Inschrift des Buchmalers oder Plumisten nebst dem Datum 1472) enthält wiederum die Muttergottes, und zwar auf stylisirtem dunkelblauen Wolkensitze, den man für die Fortsetzung des weiten Mantels der Himmelskönigin nehmen könnte. Sie nimmt den Gipfel des Baumes ein, der aus der Wurzel Jesse (dem Leib eines schlafenden Alten) entspriesst, und ist von gleicher Anmuth wie jene auf dem ersten Blatte. Auffallend bleibt, dass auch nicht entfernt eine Annäherung an die oberdeutsche Weise wahrzunehmen ist, dass namentlich im Faltenwurfe, in den Brüchen und Flächen die Eyckische Schule gewissenhaft beibehalten erscheint, ja dass die oberdeutsche Lust an individuellen Zügen die Freude der Individualisirung in keiner Weise verdrängen zu wollen die Absicht zeigt. Im ersten Bande hat der Plumist nach dem Titelblatte nur mit kleinen Bildern den Text illustrirt, ebenso im zweiten Folianten den grössten Theil. Allein plötzlich — beim Hohenlied Salomonis — scheint ihn eine höhere Stimmung ergriffen und zu umfassendern Darstellungen fortgerissen zu haben. Das erste Bild ist noch von der Kleinheit der vorherigen, allein schon ganz durchglüht von einem neuen Geiste, denn es drückt die Liebeseligkeit des Gedichtes mit solcher Innigkeit und Zartheit aus, dass man sich kaum eine noch darübergehende Steigerung denken könnte. Darauf folgen siebenzehn Bilder im Folioformate des Codex, immer zwei auf jedem Blatte, mit den deutsch beigeschriebnen Stellen, welche aus dem Hohenliede behandelt sind. Dr. Heinrich Merz, dem wir die ersten nähern Angaben, die überhaupt über diesen Bildercodex veröffentlicht sind, zu danken haben, bringt über diese seltene Illustration des salomonischen Hochgedichts der Liebe folgende Bemerkungen. „In diesen Darstellungen, die, soweit meine Kenntniss der kristlichen Kunst reicht, in gar keiner Beziehung, namentlich in Betreff des Stoffes, ihres Gleichen haben, muss ganz besonders die feine Verwebung des erotischen Karakters vom Lied mit seiner theologischen Deu-

tung auffallen; die Aeusserungen der Zärtlichkeit, Umarmung und Kuss sind nie umgangen, ja der Maler scheut sich nicht, die sehnsüchtige Erwartung im Bett, die Vereinigung der Liebenden in demselben darzustellen, allein nicht nur dass seine Liebenden stets den Heiligenschein als Löschhorn der Leidenschaft aufhaben, sondern sie sind auch beide weiblichen Geschlechts und die ganze Glut des salomonischen Eros zittert in einer äusserst zarten Schwesterliebe aus, in welche jezuweilen der Gekreuzigte von Golgatha sich mischt. Beide Jungfrauen, und alle andern, die sie bald bewundernd, bald fragend, bald anbetend umgeben, haben als Grundzug die Hemlingsche Anmuth der Verhältnisse und Bewegung, in allen Zügen Feinheit und Zartheit, in keinem aber irgend eine Stärke des Ausdrucks; die Farben sind sehr glänzend und prächtig und die Ausführung von ausserordentlicher Vollendung. Unendlich naiv zeigt sich der Künstler in der Auffassung einzelner metaforischer Stellen, z. B. gleich auf dem ersten Blatte, „*Komm in meinen Garten, Braut*“, nahen sich die Jungfrauen einem eingehegten Feld, wo Mönche mit allerhand Ernte- und Hausarbeiten beschäftigt sind. Spricht der Dichter von der Schönheit Sulamiths als von einer Blume des Feldes, so fehlt diese gewiss nicht, so wenig als die Traube, wo die Brüste damit verglichen werden; heisst es: „*viel wasser möcht nit erlöschen die lieb etc.*“, so sieht man eine Jungfrau mit einer brennenden Lampe und eine andere, der das Wasser aus einer Kanne auf die Erde läuft — allerdings ohne die Flamme zu löschen, weil es sie gar nicht trifft. Dagegen übersetzt auch der Maler einige Metafern geradezu in kristliche Vorstellungen; so „*die myrrhen knüpft er, mein lieber, zwischen meinen brüsten wird er wohnen etc.*“, bei welcher Stelle Sulamith ein grosses Kruzifix an ihre Brust drückt, oder „*gen will ich zu dem perg*“, wo sie den Weg nach dem Kalvarienberg einschlägt u. s. w. Allein mehrmals folgt der Künstler auch den Liebesausdrücken ohne Umschweif und dann zeigt er sich von überraschender Wärme einer jedoch immer gemässigten Empfindung, so wo Sulamith im Schoos der (des) Geliebten ruht und der Chor theilnehmender Jungfrauen vor ihr kniet, als vor einem Heiligthum, dahinter aber Hirsche zur Quelle ziehen und die Brunst der liebenden Herzen verrathen. Ein andermal, wo der Text sagt: „*Du hast verwundt mein Herz*“, liegt sie im Bett und (der) die Geliebte naht sich dem Haus, dessen Eingang aber von bewaffneten Mädchen vertheidigt wird; während sie wieder an einer andern Stelle „*Thu mir auf mein Schwester!*“ vom Bett aufsteht und den Riegel der Thüre zurückschiebt, vor welcher der (die) Geliebte harrt.“

1470—80 mag die Blüte des Soester Meisters Jarenus fallen, dessen Hauptwerk die Gall. des Berliner Museums besitzt und von dem ein zweites ausgezeichnetes, zugleich durch die Namensbeischrift beglaubigtes Bild in der Pembrokeschen Samml. zu Wiltonhouse vorgefunden wird. Das Werk in Berlin, eine grosse Altartafel mit Flügeln, beweist am Ausdrücklichsten den günstigen eyckischen Einfluss auf diesen westfälischen Meister. Wir verweisen auf die gerechte Würdigung desselben in Hotho's Geschichte der deutschen u. niederl. Malerei (II. 178 ff.). Ueber das Bild zu Wiltonhouse s. Passavants Reise durch England (S. 141) und Waagens Werk über Kunstwerke in England (S. 284).

1470—90 ist die mittlere Blütenzeit der Kalkarer oder Klevischen Schule anzusetzen. Die nächste Einwirkung auf die Meister zu Kalkar ging wol von Köln aus; den spätern westfälischen Einfluss erklärt die enge Verbindung mit Soest, den flandrischen aber der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit. Zur Ausbildung einer schlechthin eigenen Richtung war die Nationalität der Klevischen Künstlerschaft nicht specifisch und kräftig genug, daher es hier nur zu einer Vermittlung der verschiednen Kunstelemente kam, welche gleichzeitig in den Nachbarlanden herrschten. Das früheste Werk dieser niederrheinischen Schule, von deren Thätigkeit nur wenige Ueberreste noch zeugen, befindet sich in der Kirche zu Kalkar (in einer Nebenkapelle links vom Chore); es behandelt den Tod Mariens und ist zwar im Ausdrucke noch bis zur Starrheit herb und streng, enthält aber schon einzelne schöne Motive, wie sie nachmals durch den kölnischen Meister jenes berühmten Gemäldes desselben Gegenstands, das man jetzt in der Münchner Pinakothek antrifft, zur anziehendsten Erscheinung gebracht sind. In derselben Kalkarer Kirche findet man rechts vom Chore eine grössere Tafel, auf deren Predella die Köpfe von sechs Heiligen (Kristus in der Mitte) durch die eyckische Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweise auffallen. Ein drittes schon in jedem Betracht vorgeschrittenes Werk dieser Schule sieht man im linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig; es ist von einer aus Kalkar nach Danzig gezogenen Familie gestiftet und besteht aus einer dreifeldrigen Haupttafel mit Flügeln, deren Aussenbilder seltsamerweise noch gediegner sind als die Innertafeln. Die Intentionen im Ganzen sind einfach,

von strenger Frömmigkeit des Ausdrucks. Das Kolorit ist kräftig; die Karnation hat die eyckisch braunen Schatten, doch geht sie im Lichte eintönig ins Röthliche. Der Zeichnung und Modellirung fehlt es nicht an Fleiss, doch an Gründlichkeit. Die Formen sind im Ganzen gedrungen, nur im nackten Heiland am Kreuze und im Grabe (auf der rechten Aussentafel) steif und gestreckter. Die Motive naiv, hie und da aus dem Leben gegriffen, doch wie der Faltenwurf mehr angelernt als selbstgefunden und durchgebildet, wesshalb heftigere Bewegungen ungelenk bleiben. Dagegen ordnen sich die einzelnen Scenen, mit jedesmal sparsam vertheilten Figuren, nicht ohne Geschicklichkeit. Das Hauptverdienst aber beschränkt sich auf den durchweg männlichen Ernst der Auffassung und den regen Sinn für landschaftliche Natur. Die Neigung zur Naturschilderung spricht schon aus der Scenenwahl; wir sehen Kristus mit der Samariterin, dahinter die Taufe; dann seltnerweise die Heilandsversuchungen; ferner den Einzug in Jerusalem, wo über dem Thore (wie auf dem Kreuzigungsbilde des Jarenus zu Berlin) der deutsche Reichsadler haftet und neben der Stadt ein Weiher mit Schwänen vorkommt; endlich den Kindermord in reicher Landschaft nebst der Familienflucht, den Heiland am Oelberge und die Kreuzführung mit der Veronika.

1471 fällt die *Geburt* des grossen *Albrecht Dürer*.

1472. Der Hauptaltar in der Blasiuskirche zu Bopfingen im Ries, vom Nördlinger Stadtmaler Fritz Herlin für 320 Gulden beschafft. Das Innere des Altarschreins enthält ein Schnitzwerk, welches ganz in oberdeutscher Kunstweise ausgeführt ist und somit nicht auf Rechnung des sonst auch bildschnitzenden, aber als Schnitzer wie als Maler durchaus niederländisch arbeitenden Herlin kommen kann. Von Herlins eigner Hand sind nur die Gemälde der innseitigen Flügel, welche in zweidrittellebensgrossen Gestalten die Heilandsgeburt (ganz in der Darstellungsweise Rogers v. Brügge) und die Anbetung des Neugebornen aufweisen. Die Aussenseiten mit zwei Bildern aus der Blasiuslegende sind Arbeiten eines Herlinschen Schülers, wie es auch die sechs geringen Passionsbilder auf der Rückwand des Schreines sind. — Eine Anbetung durch die Weisen unter den Tafeln an den Innerwänden des Fürstenstuhles in der Schlosskapelle zu Baldern im Ries. Diese Tafel, mit Goldgrund, hat drei F. Breite bei vier F. Höhe. Links sehen wir die Hütte, über deren Gemäuer Josef hereinschaut. In derselben sitzt die Jesusmutter in blauem Mantel und rothem Unterkleide; ihr Haupt ist umwunden mit einem weissen, rechts herabfallenden Schleiertuche. Der eine Magier kniet mit einem Goldkästchen in der Hand, in das die Mutter greift, während das Kind mit beiden Händchen herzulangt. Hinter dem Ersten kommt der Andre mit einem edlen Gefässe, ganz rechts Balthasar der Mohr mit abgenommener Kappe in der Rechten und dem Weihrauchgefäss in der Linken. Es ist ein schönes Mohrengesicht. Die Aermel sind aufgeschlitzt; die Stellung ist etwas steif und künstlich, der rechte Fuss ist hinter dem linken im Knie stark gebogen, wie auch die Arme scharfwinklig gebogen sind. Die Hände sind sehr lang und spitz; die ganze Auffassung und Haltung gemahnt an Fritz Herlin. Die Rückwand, mit der Zeit ganz von Rauch geschwärzt, enthält die Kreuzigung Petri in der schrecklichen Weise mit den Füssen nach oben. Auf dem Rahmen vorn stehen in Rothschrift deutsche kirchenliedartige Verse, mit der Bemerkung unten: *gesriwen zo Balderine*, wobei eine räthselhaft geschriebene Zahl steht, die wol 1472 oder doch ein diesem nahes Jahr besagt, wonach diese so sehr an Herlin erinnernde Tafel in dessen Blütezeit fiele. — Aus dems. Jahre ein als Palmtuch gedient habender Bilderteppich in der Johanniskirche zu Zittau. (Gleichaltrig wird wol auch das ganz gut erhaltene Palmtuch sein, das man in der evangelischen Kirche zu Güglingen im Zabergau vorfindet.)

In selbes Jahr fällt die *Geburt* des unter dem Namen *Lukas Kranach* berühmten Lukas Sunder von Kronach in Franken. — Im folgenden Jahre ward der ausgezeichnete Augsburger Maler *Hans Burgkmair* geboren.

1473. Schönes Altarwerk mit Flügeln in St. Marien zur Wiesen zu Soest in Westfalen. Es schildert die Familie der heil. Anna und enthält übrigens zwölf kleine Bilder aus der Annen- und Marienlegende. Aussen eine Pietà und die Messe des heil. Gregor. — Die Flügel eines Schnitzaltars mit Bildern aus dem Heilandsleben in der Kirche zu Rynern bei Hamm. — Drei Tafeln eines Altars mit der Heilandsgeburt und dem Marterthume der Heiligen Steffan und Lorenz, bezeichnet mit dem Namen des Soester Meisters Suelnmeigr, in der Sammlung des Hrn. Bartels zu Aachen. — Gedenktafel des Hans Meyer in St. Lorenz zu Nürnberg, mit dem goldgrundigen Gemälde der Gregoriusmesse.

Nach 1473. Ueberreste des zu Kilchberg bei Tübingen befindlich gewesenen Zeitblomischen Altarwerks aus dieser Zeit. 1) Eine Tafel in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Br., darstellend zwei Engel von edlen Motiven in weiss-

bläulicher Gewandung, welche das Schweisstuch mit dem überlebensgrossen Antlitze des Heilands halten. Die Formen sind hier so grossartig aufgefasst, der Ausdruck so würdig und edel, der Lokalton so tief und satt, die Modellirung von so feinem Sfumato, die ganze Ausführung so fleissig, dass dieses Bild für eins der Herrlichsten des Barthel Zeitblom erklärt werden muss. Prof. Waagen findet darin das würdigste Heilandsbild, welches ihm von deutscher Kunst bekannt geworden ist. 2) Zwei Flügel in der Abelschen Samml. zu Stuttgart, auf den Innerseiten den Täufer und St. Georg, aussen die heil. Margaretha und St. Florian darstellend. Köpfe von trefflichster Ausführung, voll Lebens und Wahrheit.

1474. Altarbild in einer Seitenkapelle von St. Andreas zu Köln: eine von zwei Heiligen und vielen Knieenden umgebene Muttergottes, in deren Haltung wie in andern Dingen noch ein Element der altkölnischen Schule wahrzunehmen ist.

1474—79 arbeitete Gabriel Mächselkircher für die neuerbaute Klosterkirche zu Tegernsee sechzehn Gemälde, welche ihm vom dasigen Abt Konrad, dessen Schwester er zur Frau hatte, mit 1280 rheinischen Gulden bezahlt wurden. Auch für die neuerstandene Frauenkirche zu München soll Mächselkircher Mehres gemalt haben. In der Schleissheimer Gall. bewahrt man von ihm eine Kreuztragung und eine Kreuzigung, welche Bilder sich durch verworrene Zusammenstellung und übertriebene Karakteristik als sehr wunderliche Farbenschöpfungen herausstellen.

Um 1475 ist vielleicht das grosse Dombild zu Meissen entstanden, dessen nicht übermalte Stellen einen ausgezeichneten Meister erkennen lassen, über den nur leider völliges Dunkel schwebt. Dass Fritz Herlin der Schöpfer gewesen, ist eine schwachfüssige Hypothese von Aloys Hirt. Schon aus weiter Ferne vom Mittelschiff her fallen die Farbentiefe, die ruhige Harmonie und glühende Pracht ins Auge; dann aber, bei näherer Betrachtung, ergreift uns die grossartige Originalität der Composition. Das Mittelbild schildert in erhabener Einfachheit die Kindanbetung durch die Morgenländer. Maria sitzt einsam vor einer Ruine aus Sandsteinquadern und röthlichem Backstein, das nackte Kind auf ihrem Schoose habend. Davor, den Rücken halb gegen die Beschauer, kniet der älteste König, links der jüngere, zwischen Beiden der Mohr; alle Gestalten fast lebensgross; dahinter unter blauem Himmel ein Blick in die Landschaft. Auf dem rechten Flügel schreiten Filippus und Josef im Gespräch miteinander herzu; auf dem linken kommt lesend der greise doch kräftige Bartholomäus, gefolgt von dem wandernden Jakobus. Der Fleischton im Ganzen, wenn auch wenig mannigfach, sucht es dem eyckischen nachzuthun; die Schatten sind bräunlich und klar; von unübertrefflicher Glut das Antlitz des Mohrenfürsten, das auch in Kraft und Seele die andern Köpfe besiegt. Von eykischer Form sind das Kind, der jüngere König und Bartholomäus, die Uebrigen beweisen die Selbständigkeit des Meisters. Je länger man dies Werk betrachtet, je mehr zieht es durch freie Innigkeit an, erweitert das Herz durch einfache Grösse, beruhigt durch Stille, und hat sich auch dieser Eindruck verwischt, immer von Neuem funkelt dann noch der unvergängliche Farbenglanz nach. Sachsen hat Ursache auf sein Meissner Dombild so stolz zu sein wie die Rheinlande auf ihr Dombild zu Köln.

1475. Martyrium des heil. Dionys an der Gedenktafel des Barthel Kraft in St. Lorenz zu Nürnberg.

1477. Eine reiche Schilderung der Kreuzigung (aus dem Kloster Kaisersheim) im Dome zu Augsburg. Diese Tafel, welche noch die Kreuztragung und den leidenden, auf dem zu Boden liegenden Kreuze niedergelassnen Heiland enthält, erinnert in den männlichen Karakteren lebhaft an den alten Fritz Herlin, der jedoch nicht ihr Urheber sein kann, da die Weiblichkeiten von keiner Herlinschen Art sind. Auffassung, Trachtenwahl, Faltenwesen, Ausbildung der Landschaft, — das alles zeugt vom entschiedensten flandrischen Einfluss auf den Meister dieser Kaisersheimer Tafel. — Wol aus derselben Zeit eine liebliche Madonna in St. Ulrich zu Augsburg. Auch dies Bild ist kein Augsburger Gewächs, denn es erinnert zu sehr an die Ulmer Darstellungsweise unter eyckischem Schuleinflusse, als dass es ohne irgend einen Nachweis für ein Beispiel aus der Augsburger Schule gelten dürfte, oder zur Annahme berechtigte, dass die Augsburger gleich der Ulmer und Nürnberger Schule sich schon damals der eyckischen Behandlungsweise hingegeben hätte.

1479. Fresken und Glasmalereien in der Kirche zu Pipping in Oberbaiern. Erstere tragen das Datum auf der Innerwand des Triumfbogens, letztere auf den Wappen des Moritz Pogner und des Doktors Manhart. Die Glasgemälde vorzüglicher als die Wandbilder. — Ein Bild aus dems. Jahre in St. Lorenz zu Nürnberg, hafteud an der Denktafel der Familie Stör.

1479 wurde vom Zwickauer Stadthauptmann Merten Römer bei Michel Wolgemut zu Nürnberg der grosse Altarschrein mit Schnitzwerk und Ma-

lerei für die Zwickauer Marienkirche um die Summe von 1400 rheinischen Gulden verdungen. Ueber die Vollendungszeit schweigen die Akten. Das einen sehr reichen und prachtvollen Eindruck gewährende Innre dieses umfassenden Werks enthält neun lebensgross in Lindenholz geschnitzte Weibsfiguren mit brokatenen Unter- und ganz vergoldeten Obergewändern, die Häupter mit Kronen geschmückt bis auf Zwei, welche eine Art Turban tragen. Immitten steht die Gottesmutter mit ihrem Gottkinde; sie hat den rechten Fuss auf den Halbmond gesetzt und vor ihr knien zwei winzige Englein. Rechts stehen Katharina mit dem Schwerte, Magdalena mit der Büchse, eine Heilige ohne Attribut und Agnes mit dem Lamme, links Barbara mit dem Kelche, eine Heilige mit Buch und Pilgerstab, eine Heilige ohne Kennzeichen und Dorothea mit dem Körbchen. Diese Standbilder sind halb in dem frühern germanischen, halb in dem Wolgemut eigenthümlichen Style geschnitzt. Die Bemalung ist von zarter Genauigkeit. Werden die Flügel geschlossen, so dass zugleich ein Flügelpaar, das wieder an ihnen befestigt ist, sichtbar wird, so erschaut man vier goldgrundige Flügelgemälde, nämlich von der Linken des Beschauers nach der Rechten gesehen: die englische Botschaft, die Heilandsgeburt, die Kindanbetung und die drei schönen Marien mit ihren Kindern. Wird dann das zweite Flügelpaar über das erste zusammengefügt, so stellen sich, aber diesmal auf landschaftlichem Grunde, vier Bilder von weit geringerm Werthe aus der Leidensgeschichte dar. Der Unterschrein (die Staffel) enthält in mittelmässig geschnitzten, nur anderthalb Fuss hohen Sitzfiguren den Heiland mit den zwölf Sendboten; die Flügel zeigen in gemalten Halbfiguren den Antonius mit dem Doppelkreuze, den Petrus mit Buch und Schwert, den Georg mit dem Lindwurme und den Kristof mit dem Jesuskinde, auf der Aussenseite zwei Monstranz haltende Engel mit den nebenstehenden Evangelisten. Die Rückseite des Altarwerks zeigt in flüchtiger Temperamalerei das jüngste Gericht und unten das Schweisstuch nebst der Mannasammlung und Melchisedeks Segnung des Brotes und Weines. — Die besten Malereien dieses Altars sind die vier goldgrundigen auf die Maria bezüglichen Bilder, welche indess immer zu Wolgemuts rohern Arbeiten gehören. Unter den Köpfen der Maria zeichnet sich der auf dem Familienbilde der drei Marien noch am Meisten aus. Von den Passionsbildern mit landschaftlichen Hintergründen ist nur die Kreuzigung bemerkenswerth, weil sie die grösste Aehnlichkeit mit dem Wolgemutschen Bilde desselben Gegenstands in der Münchner Pinakothek hat. (Durch die in Dresden bewirkte Wiederherstellung des Zwickauer Marienaltars und durch Herausgabe der Gemälde auf acht Steindrucktafeln, mit Text von Quandt, hat sich der sächsische Alterthumsverein grosses Verdienst erworben.)

Um 1480 fällt die Thätigkeit des Meisters von Werden. Hr. Oberregierungsrath Krüger zu Minden besitzt von ihm vier Tafeln, welche die Bekehrung und Messe des heil. Hubert und je vier Heilige enthalten. Sie bildeten vormals die Seitenflügel eines Altarwerkes in der Abtei Werden (im Klevischen), dessen Mittelbild verloren gegangen ist. Ernst Förster erklärt den Werdener Meister für identisch mit dem Kölner, den man als Meister der Lyversbergischen Passion zu bezeichnen pflegt. Seine Blüte gehört der Zeit an, wo es bereits der niederdeutschen Schule gelungen war, die Eigenthümlichkeiten aller andern in und ausser Deutschland aufzuheben oder wenigstens umzustimmen. In der lichten und leuchtenden Färbung, der nur die grauen Schatten wehthun, erinnert der Werdener Meister an die westfälische Weise, dagegen lenkt er durch seine vielen Bildnissgestalten, durch seine bunten Trachten und eckigen Falten, von der idealen Höhe der Liesborner Schule weit ab.

In dieselbe Zeit fällt die Thätigkeit ausgezeichneter Glasmaler Frankens, Schwabens und der Schweiz. Von einem unbekannten Meister sind schmelzgemalt das Knorrische Fenster und das berühmte Volkamersche Prachtfenster in St. Lorenz zu Nürnberg. Von der Hand des Schweizers Springlin ist das schöne Tuchersche Fenster, das neben der Sakristei ders. Kirche sich befindet und sehr sorgfältige Ausführung zeigt, wiewol es im Vergleich mit den übrigen Schmuckfenstern in St. Lorenz durch die dunkleren Farben von minder glänzender Wirkung ist. In Ulm blühten die Meister Kramer und Hans Wild, welche die vorzüglichen Fenstermalereien im Chore und in der Bessererschen Kapelle des dasigen Münsters beschafft haben sollen. — Kramer von Ulm übte auch die Tafelmalerei, wie ein Paar Stücke in der Sammlung der Moritzkapelle zu Nürnberg bezeugen. In diesen Tafelbildern erscheint er als ein Vorgänger des trefflichen Martin Schaffner, dem er in dem blassgelben klaren Fleischtone wie in der Zusammenstellung der kühlen Gewandfarben zum Vorbilde gedient haben mag. Uebrigens zeigt Kramer ein viel derberes, mehr handwerksmässiges Naturell, daher er auch im ganzen Zuschnitte ungleich altväterischer als sein Nachfolger erscheint.

Gleichzeitig fällt das Wirken eines Kleinmalers Hans Rad, welcher zu Wien lebte.

Etwa 1480 mögen zwei aus dem Kloster Unlingen bei Riedlingen stammende Flügelbilder in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau anzusetzen sein, welche die thüringische Elisabeth mit der h. Dorothea und den h. Andreas mit dem h. Martin enthalten und sich durch etwas Grossartiges im Entwurf, durch eine dem Zeitblom verwandte Wärme des Fleischtones sowie durch die kühle, dem Kramer von Ulm verwandte Zusammenstellung der Farben in den Gewändern bemerkbar machen. Ihre Ausführung ist übrigens ziemlich hart und derb.

1480. Goldgrundiges Gemälde der Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Köln. Dies dem Werdener Meister verwandte Werk behauptet neben den trefflichsten flandrischen Leistungen einen unabhängigen Werth psychologischer Tiefe und ernster strenger Durchbildung, sowol in Betreff der gut entwickelten Composition als der einzelnen Formen. Die bei aller Schärfe nicht unedle Naturalistik gewährt hier schon einen genügenden Ersatz für die verlorene milde Schönheit Meister Steffans. — Aus dems. Jahre zwei Tafeln von Thomas Burgkmair (dem Vater des berühmten Hans Burgkmair und Schwiegervater des ältern Holbein) im Dome zu Augsburg. Sie zeigen den Heiland mit St. Ulrich und die Maria mit der thüringischen Elisabeth. Die Ausführung ist sehr derb, mit schwerbraunen Schatten und scharfen Lichtern. — Ferner der Hochaltar in der Kirche zu Pipping in Oberbaiern, von unbekanntem Künstler. Im Schreine die vergoldete und nur an den Fleischtheilen bemalte sitzende Schnitzfigur des Kirchenpatrons St. Wolfgang mit dem Modelle des ihm gewidmeten Gotteshauses auf den Knieen; ihm zur Seite zwei in gleicher Technik ausgeführte Engel. Die beiden Schreinflügel enthalten in verschiedenen Feldern gemalte Scenen aus der Wolfgangslegende; auf ihrer Rückseite sind sie, wie der hintere Altar überhaupt und auch dessen Staffel, theils mit ganzen Gestalten, theils mit Brustbildern von Karakteren der heiligen Geschichte bemalt.

1480. Vortrefflich erhaltne Glasgemälde hinter dem Hochaltare der Kirche der Benediktinerinnen auf dem Nonnenberge zu Salzburg. Sie sind in drei Felder getheilt; das oberste enthält die Beschneidung Jesu, die Anbetung durch die Magier, die Marienkrönung durch Gottvater und Sohn; das mittlere zeigt die Verkündung, die Umarmung der schwangern heiligen Frauen und die vor dem Neugebornen knieende Jesusmutter mit ihrem Josef; im untersten Felde ein knieender Ritter mit dahinter stehendem Engel, die Apostel Peter und Jakob, und das Ritterwappen des Stifters nebst der Jahrzahl.

1480—91 kommt Ludwig Schongauer, der Bruder und Fachgenosse des grossen Martin Sch., in den Ulmer Urkunden vor. Er wird in den Steuer- und Bürgerbüchern Ulms auch Ludwig Fries der Jü. genannt, weil er mit Anna Stäblerin, deren Mutter eine Tochter des ältern Ulmer Malers Ludwig Fries gewesen, den Namen jener Familie angenommen hatte.

1481—84. In diese Zeit fällt die Stiftung des schönen Altarschreins der Ferberschen Trinitatiskapelle in St. Marien zu Danzig. Das Innere zeigt in vergoldetem Schnitzwerk eine reiche Darstellung der Kreuzigung, die von acht kleinern Passionsbildern umgeben ist. Auf dem einen Flügel kniet neben dem Evang. Johannes der Stifter des Werks, Bürgermeister Johannes Ferber, mit seinen damaligen sieben Söhnen, denen später noch drei andre von geringer Hand beigefügt worden sind. Genüber kniet bei dem Täufer Johannes die Frau Ferberin, eine geborne Barbara Tannenberg, mit ihrer Tochter Dorothea. Ist der Schrein zugeschlagen, so zeigen die äussern bemalten Flügeltafeln die Verkündung. Zu den Seiten sind dann noch feststehende Flügel, worauf man eine kreuzhaltende Heilige (vielleicht St. Helena) und einen fürstlichen Heiligen in Goldrüstung mit Krone und Zepter erblickt. Das Ganze ist ein schätzbares Werk der eyckisch beeinflussten niederrheinischen Schule und stimmt sehr mit den Schnitzereien und Gemälden in den Kirchen zu Kalkar und Xanten überein. Da der Stifter einer Kalkarer Familie entstammte, so erklärt sich auch leicht die Bestellung des Werkes bei einem Kalkarer Meister.

1483. Aus diesem Jahre schreibt sich das einzige sichere Werk, welches von einem Meister der zahlreichen Ulmer Künstlerfamilie Acker noch vorhanden ist. Dasselbe befindet sich in der Gottesackerkirche zu Rissdissen in der Umgegend von Ulm. Es ist ein Altar, dessen Schrein aus Schnitzwerk besteht und dessen Flügel mit männlichen und weiblichen Heiligen in ganzen fast lebensgrossen Gestalten von schlankem Wuchse und anmuthigem Ausdrucke bemalt sind. Die bessern Köpfe zeigen sich auf der Staffel. An der Seite des Schreines steht: *Jacob acker maler von vlm hat diese dafel gemacht uf des hailligen Kreutz tag an herpst. anno dmi mccccclxxxiij iar.*

Um 1483 blühte der vortreffliche Kleinmaler Benedikt, Chorherr des Prämonstratenserstiftes Bruck bei Znaim.

Von 1483 ist der an Wolgemut erinnernde Krellsche Altar im Chore hinter dem Hochaltare der Lorenzkirche zu Nürnberg. Er enthält die heil. Jungfrau mit dem Kinde zwischen St. Bartholomäus und St. Barbara. Im Hintergrunde erschaut man Nürnberg, wie es vor seiner letzten Erweiterung aussah. Auf den Flügeln zwei Heilige; am Reliquienschränkchen die Brustbilder Kristi, Mariens und der zwölf Sendboten; ausserdem noch acht Heilige.

Von 1484 befindet sich in der Krafftschen Familienbildersammlung zu Ulm ein vorzügliches Bild mit zwei knieenden Figuren, welche einen Schwendi und eine Krafft in halber Lebensgrösse verebenbilden. Aus jener Zeit sind auch die Altartafeln in der alten Kapelle zu Schwendi.

Vor 1485 die schöne Tuchersche Denktafel mit der Kreuztragung und zwölf Bildnissen der Stifterfamilie in St. Sebald zu Nürnberg. Dies zwar 1485 gestiftete Gemälde muss schon vorher ausgeführt gewesen sein, da die überladene Composition in den Hauptmotiven auffallend mit dem berühmten Schongauerschen Kupferstiche übereinstimmt. Die Köpfe sind mannichfaltig und ausdrucksvoll, die Hände von guter Zeichnung, der Fleischton von kräftigem Braun, der Vortrag ziemlich breit. Im Mittelgrunde sieht man die Kreuzigung.

1485. Zwei Tafeln vom Ravensburger Maler Peter Tagprett in der Abelschen Samml. zu Stuttgart. Sie enthalten den heil. Gregor den Grossen, den heil. Kosmas und die Maria, den Evang. Johannes, den heil. Damian und einen Bischof mit einem Kirchenmodell, welche Heiligkeiten um einen Kreuzstamm versammelt sind. Im Vorgrunde befindet sich kleinmaasstabig der Stifter mit seinem Sohn und die Stifterin mit zwei Töchtern. Hinsichtlich des Ausdrucks der Köpfe offenbart sich in diesem Tafelwerke ein edles dem Zeitblom verwandtes Gefühl, welches nur nicht zu so schöner vollendeter Ausprägung gekommen ist als bei diesem, denn die Formen sind mager, die Hände steif, das Oval der Köpfe und die Nasen sind länglich und einförmig, die sonst kühle Harmonie der übrigens stark gebrochenen Färbung durch den Gebrauch des Zinoberroths gestört, der Vortrag etwas herb. Das Gefält zeigt jedoch einen sehr richtigen Geschmack. Der jetzt schwarze Grund war ursprünglich wol vergoldet. Diese Tagprettschen Tafeln haben freilich eine mehr lokale Bedeutung für die schwäbische Schule, bleiben aber in diesem Bezuge sehr merkwürdig.

Demselben Meister schreibt man zwei Altartafeln in der Hasslerschen Sammlung in Ulm zu. Sie enthalten auf jeder Seite eine ganze Figur in ¾ Lebensgrösse. Die eine Tafel zeigt den mit der Lanze auf dem Drachen stehenden Erzengel, eine schöngestellte Figur in weissem Gewande, rothem Mantel und farbigen Flügeln auf Goldgrund. Die Rückseite gibt eine heil. Rosa mit dem Blumenkörbchen. Auf der andern Tafel sieht man den heil. Veit mit dem Kessel, eine ebenfalls schöne Gestalt mit ausdruckvollem Gesicht; er trägt eine Art Ordenskleid, das aus weissem Gewande mit grünem Ueberwurfe besteht. Hinten eine heil. Ursula auf Goldgrund. Die Zeichnung der Hände und Füsse ist nicht fehlerfrei, etwas mager und steif; die Gewandung hat ziemlich einfache Faltung; die Umrisse sind sehr kräftig; die Goldornamentur schwarz schraffirt, die Farben lebhaft und saftig aufgetragen.

Um 1486 arbeitete der Glasmaler Egidius Trautenwolf an den Fenstergemälden für die Frauenkirche zu München.

1486. Eine Kreuzfindung in der Gemäldesammlung des Stiftes Lambach im österr. Hausruckkreise.

1487 ist das Datum des von Michel Wolgemut beschafften Peringsdorferschen Hochaltars, welcher die Augustinerkirche zu Nürnberg geschmückt hat und seit dem Abbruch dieser Kirche (1816) nur noch in Stücken vorhanden ist. Die wichtigsten Ueberbleibsel davon sind nun der städtischen Gall. in der Moritzkapelle einverleibt. Es sind die vier Flügel des grossen Altarschreins, dessen Mitte ein Schnitzwerk (Maria zwischen zwei Heiligen) eingenommen hat. Jede dieser Tafeln, welche als Wolgemuts Hauptwerke zu betrachten sind, enthält ein männliches oder ein weibliches Heiligenpaar, das in schlanken lebensgrossen Gestalten auf gothischen Kragsteinen steht. Nr. 45 in der Moritzkapelle zeigt St. Georg mit St. Sebald, auf der Rückseite aber zwei Marterscenen übereinander, oben den heil. Veit, welcher Stockschläge erhält, unten denselben, wie er mit Vater und Mutter an den Händen aufgehangen wird. Die in einem klarbräunlichen Tone gut impastirten Köpfe Georgs und Sebalds sind von tüchtigem Karakter und frommem Ausdruck; die goldnen Obergewänder haben im Hauptzug reine, in den Einzelbrüchen aber scharfe in Schwarz hineinschattirte Falten. Die Veitsbilder der Rückseite sind von schwerbräunlichem Tone und in jeder Hinsicht geringer, also wol Gesellenarbeit. Nr. 53

daselbst zeigt St. Katharina mit St. Barbara. Hier, wo es die Schilderung zarter Weiblichkeit und jungfräulicher Andacht galt, entfaltet Wolgemut sein schönstes Kunstvermögen. Katharina besonders mit den niedergeschlagenen Augen ist sehr fein und edel. Die Gewänder der schlanken Jungfrauen bestehen ganz wie bei den bemalten Schnitzgestalten des Zwickauer Marienaltars in goldenen Mänteln und brokatenen oder sonst schönfarbigen Untergewändern. Ueber die magern Hände bemerkt Dr. Waagen, dass sie in der Zierlichkeit, womit sie etwas halten, an hellenische Vasenbilder erinnern. Der Fleischton ist auch in den Schatten sehr licht und klar, und doch erscheinen die Köpfe nicht flach. Die Rückseite dieser Tafel enthält oben den heil. Lukas als Marienmaler, unten den heil. Sebastian als pfeildurchbohrten Märtyrer. Diese Rückbilder lassen die Wolgemutsche Hand nicht verkennen, denn der Lukas, welcher die Muttergottes malt, kommt an Wirkung der eyckischen Schule nah, das Kind ist frei bewegt, die Ausbildung fein; am Sebastian aber ist das weich gemalte Nackte bis auf die schwachen Füsse keineswegs schlecht, die Henker sind zwar von braunem, aber doch klarem Tone. Nr. 74 daselbst zeigt St. Rosalia mit St. Margaretha. Erste ist eine besonders edle Gestalt. Auf der Rückseite sieht man zwei Scenen aus der Veitslegende, die Weigerung des jungen Heiligen eine Jungfrau zu nehmen, dann die Engelbeschützung desselben in der Löwengrube. Die erste Scene ist von sehr deutlichem Ausdrucke der Handlung; in der zweiten sind die Löwen von solcher Katzenkleinheit, dass die Engel zum Schutze des Heiligen kaum nöthig erscheinen. Die Färbung ist hier wärmer und die Kopfbildung schöner als in den Veitsbildern auf Tafel 45, daher ein besserer Gesell oder der Meister selbst diese Rückbilder besorgt haben wird. Endlich Nr. 80 daselbst: Johannes der Täufer mit St. Nikolaus. Auf der Rückseite oben St. Bernhard, welchem der Heiland vom Kreuze zur Umarmung entgegenneigt, unten St. Kristof, welcher das Jesuskind durch das Wasser trägt. Der Nikolaus ist von besonders würdigem Karakter, dabei von sehr weicher Ausführung, Johannes etwas härter. Die Modellirung ist hier etwas kräftiger, doch immer noch in den Schatten hell. Die Füsse sind im Vergleich mit denen auf den Bildern andrer deutscher Meister jener Zeit keineswegs schlecht gezeichnet. Der Bernhard ist von innigem, der ihm zuneigende Heiland von edlem Ausdrucke; der Kristof ist zwar sehr mager, doch im Tone klar und warm, das Kind zart; überhaupt mag hier Alles von Wolgemut selbst gemalt sein. — Die Staffelbilder des Peringsdorferschen Altars werden im Landauerbrüderhause gefunden; sie sind von Schülerhand. Unter diesen Bildern macht sich nur die Tafel mit dem teufelaustreibenden Veit durch die Lebendigkeit der Köpfe und durch die Klarheit der Färbung bemerklich. Ein andres in der Farbe trüberes Staffelbild, wo heidnische Pfaffen den Veit zum Götzendiest auffordern, enthält die Bezeichnung des Wolgemutschen Schülers, der diesen Staffelflügel ausführte, nämlich die Buchstaben *R. F.* mit dem Datum 1487. — Zwei in Nürnbergs Burggallerie befindliche Tafeln mit Scenen aus der Veitsage scheinen ebenfalls zu dem besprochnen Altare zu gehören.

1487—1508 wird der Bamberger Glasmaler Wolf Katzheimer in den fürstbischöflichen (jetzt im kön. Archive zu Bamberg bewahrten) Kammerrechnungen genannt. Er erscheint da unter der schlichten Benennung Meister Wolfgang; nur in einem wichtigen Vertrage vom J. 1493, der die Schmelzmalung eines grossen Fensters für St. Sebald zu Nürnberg auf Kosten des Fürstbischofs Georg betrifft, wird des Meisters Familienname mitgenannt. 1487 empfing Meister Katzheimer 2 Gulden 12 Pfund und 11 Pfennige für eine Arbeit, die er für den „gnedigen Herrn“ gemacht. Darauf kommt er fast in jeder folgenden Jahresrechnung vor.

1488, am Tage Mariä Reinigung, starb zu Kolmar der grosse Meister Martin Schongauer aus Ulm (auch der *schöne Martin* und *Martin Schön* genannt), in dessen seltnen Gemälden man ganz den edeln idealischen Karakter und Ausdruck der Köpfe, ganz dieselbe Gefühlsweise eines dem *Perugino* verwandten tiefen Sehnens wiederfindet, welche so sehr in seinen Kupferstichen anzieht und wodurch er sich sogar über die grossen Schüler der Eycks erhebt. Da sein Geburtsjahr aller Wahrscheinlichkeit nach um 1420 fällt, so hat er ein Alter von fast neunzig Jahren erreicht. Seine Ulmer Periode währte 1441—1461, in welchen Jahren er als Maler und Goldarbeiter in den Ulmer Steuer- und Bürgerregistern vorkommt. Das Jahr, mit welchem seine Kolmarische Periode beginnt, lässt sich nicht bestimmt angeben; man weiss nur, dass nach 1461 die Ulmer Akten ihn nicht mehr nennen und dass sein Name auch in der Liste der Ulmer Künstlerbrüderschaft vom J. 1473 fehlt. Der Umstand, dass sein Bruder Kaspar der Goldschmied bereits seit 1445 Bürger zu Kolmar war, macht es erklärlich, dass Martin grade jene elsässische Stadt zum festen Punkt seiner letzten und schönsten Wirkenszeit wählte. Sicher ist, dass Meister Martin dort Bürger geworden und auch daselbst verstorben ist. Von

Werken seiner Ulmer Periode haben wir unter „1441 — 61“, und von Hauptwerken seiner Kolmarischen Zeit „nach 1461“ bereits Bemerkung gemacht. Hier nennen wir nachträglich einige im Ausland befindliche Gemälde, die etwa auf Schongauers Rechnung zu bringen sind. Zu den ächten Bildern des Meisters zählt Passavant den „Tod der Maria“ in der Gall. Sciarra-Colonna zu Rom. Dies geistreich behandelte Bild von feiner Färbung und sehr zarter Ausführung erinnert in vielen Motiven an den bekannten Schongauerschen Kupferstich, wiewol es in allen Theilen wesentlich verschieden ist. Sodann hält Passavant noch ein „Eccehomo“ für ächt, welches er 1831 in der Aderschen Samml. zu London gefunden hat. Ein ausgezeichnetes Gemälde, mit alter Angabe auf dessen Rückseite, dass es ein Werk von Martin Schön sei, soll sich im Museum zu Madrid befinden. Endlich trifft man ein sehr beschädigtes Passionsbildchen, das ausser andern Anzeichen der Aechtheit auch noch das Monogramm trägt, bei Hrn. Sabatier zu Florenz. — Dass die Schüler und Nachahmer Schongauers sehr zahlreich waren, beweisen einerseit die vielen Kupferstecher seiner Schule, andrerseit die vielen Gemälde, die man noch 1815 in verschiednen Kirchen des Elsasses gesehn hat, und die nicht seltenen Bilder in deutschen und ausländischen Gallerien, die in der Composition die Schongauerschen Stiche als Vorbilder verrathen. Sehr fein behandelte Bilder dieser Klasse sind z. B. die Kreuztragung, die man bei einem Privaten zu Augsburg sieht, und die Bildchen aus der Passion, welche der Duca Melzi zu Mailand besitzt. Brave Schulbilder findet man übrigens in Strassburg (eine Dornenkrönung in der Sammlung der Mairie und zehn Passionstafeln im alten St. Peter), zu Kolmar (vierzehn aus der Dominikanerkirche stammende Passionstafeln in dasiger Bibliotheksammlung, welche dreierlei Hände verrathen und sehr an die Compositionen der Schongauerschen Passionsblätter erinnern) und zu Basel (vier weibliche in Nischen stehende Heilige in dasiger Bibliothekgallerie). Unter den Passionsbildern zu Kolmar zeichnen sich vier durch lebendigere Zeichnung und bessere Färbung aus, nämlich die Schilderungen der Dornenkrönung, der Kreuzigung, der Kreuzabnehmung und der Grablegung; in den beiden letztern glaubt Dr. Waagen sogar Schongauers eigene Hand zu erkennen. (Vergl. Kunstw. u. Künstl. in Deutschland, II. S. 311.) Sehr nah stehen der Schongauerschen Weise die Heiligentafeln in der Samml. zu Basel; sie enthalten St. Barbara mit St. Katharinen in ganzen Figuren und St. Elisabeth v. Thüringen mit St. Margaretha nur noch in halben, und erscheinen sehr fein in der Zeichnung, licht im Fleischtone, gross und schlicht im Faltenwurfe.

Von einem Meister, welcher derselben Zeit und Richtung wie Schongauer angehört, sieht man in der Sammlung zu Kolmar eine ausgezeichnet schöne Schilderung der Maria, welche den kreuzabgenommenen Sohn auf ihrem Schoose betrauert. Woher das Bild gekommen, ist unbekannt. Die Ausführung weicht von der Schongauerschen Weise öfter ab, die Umrisse sind minder scharf, die Hände nicht so mager, aber auch nicht so richtig in der Zeichnung, die Färbung und Behandlung weicher. Alle die das köstliche Bild gesehn, sprechen mit Begeistrung von dem Ausdrucke der Heiligkeit und dem tiefen und schönen Seelenschmerze in dem sehr edeln Kopfe der Heilandsmutter. Auch die Thränen, diese Schmerzenszeichen, können nicht wahrer gemalt sein. Die Kopfbildung Mariens sowol als des Heilands ist eine entschieden andre als die aus den Schongauerschen Blättern bekannte, denn sie zeigt eine sehr bestimmte Verwandtschaft zu den Bildungen auf den Gemälden des „Meisters der sogen. Lyversbergischen Passion“ oder des „Meisters von Werden“, wie ihn Ernst Förster nennt. Auch in den übrigen Theilen des Bildes offenbart sich Verwandtschaft zu dem Werdener Meister, dem es aber im Ganzen überlegen ist. (Vgl. Waagens Kunstw. in Deutschland, II. S. 313.) Von derselben Hand, welche besagte Pietà geschaffen, trifft man übrigens in der Kolmarer Samml. auch zwei auf jeder Seite mit einem Heiligenpaar bemalte Flügeltafeln.

Mit dem J. 1488 ist das späteste Werk des Meisters Fritz Herlin bezeichnet. Es ist ein Flügelaltar, der sich an der Wand des rechten Chores in der Hauptkirche zu Nördlingen befindet. Das Mittelbild schildert die mit dem Kinde thronende Maria, hinter welcher zwei Engel einen Teppich von Goldstoff halten; rechts reicht St. Josef dem Kinde ein Buch und empfiehlt ihm den mit vier Söhnen knieenden Maler und Stifter; links sieht man die heil. Margaretha mit ihren Schutzbefohlenen, der Frau und den fünf Töchtern des Meisters. Unten drei Wappen. Der rechte Flügel stellt die Heilandsgeburt in der Auffassungsweise der eyckischen Schule dar. Als etwas Ungewöhnliches bemerkt man auf diesem Geburtsbilde die Augenzeugenschaft zweier jungfräulicher Heiligen. Auf dem linken Flügel sehen wir den zwölfjährigen Jesus als Lehrer im Tempel. Beide Flügel sind mit Herlins Monogramm versehn; der linke enthält übrigens die ausdrückliche Beglaubigung:

Friz Herlen Maller 1488. — Waagen bemerkt über diese Herlinsche Spätfrucht: „Obwol man auch in diesem Werke in dem Fleischton, den Farben der Gewänder, dem guten Impasto noch immer den van Eyckschen Schüler erkennt, ist doch in den meisten Köpfen, im Vergleich zu den frühern Bildern des Herlen, eine auffallende Vergröberung, in der Behandlung etwas mehr Handwerksmässiges und Derbes eingetreten, und verräth sich in dem sehr scharfbrüchigen Gefält der überwiegende Einfluss der oberdeutschen Schule."

1488. Flügelbilder von Zeitblom im Besitze des Prof. Hassler zu Ulm. Diese Tafeln stammen aus Hausen bei Ulm, wo sie einem Altarschrein angehörten, dessen Mittelraum in Schnitzwerk die Marie zwischen den heil. Bischöfen Konrad und Ulrich enthielt. Die Innseiten der Flügel zeigen den h. Niklas und den h. Franziskus, die Aussenseiten den Heiland auf dem Oelberge; auf der Altarstaffel aber sieht man den wundmalzeigenden Kristus, einen Apostel und einen Bischof. Diese Malereien sind zeugnissgebend für die Periode, in welcher sich Zeitblom zu selbständiger Eigenthümlichkeit erhoben hat. — Aus dems. Jahre die Gedenktafel Leonhard Spenglers mit der Darstellung des Heilands zwischen Filippus und Jakobus (von unbekannter Hand) in St. Lorenz zu Nürnberg.

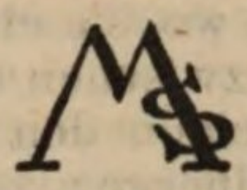
Schongauers Sterbejahr ist das *Geburtsjahr Albrecht Altdorfers,* des grössten Schülers Albrecht Dürers.

Vor 1489. Eine Ausstellung Kristi von eigenthümlicher Malerei, mit dem Wappen des Bürgermeisters Waldmann, im Frauenmünster zu Zürich.

1489—99 sind die Wandmalereien entstanden, welche das ganze Innere des Klosterkirchleins von St. Peter in dem südwestlich von Esslingen liegenden Städtchen Weilheim bedecken. Leider haben sie sehr rohe Uebermalungen erfahren, so dass sich über ihren ursprünglichen Karakter kein entscheidendes Urtel fällen lässt. Ueber und neben dem Chorbogen das Weltgericht sammt Paradies und Hölle in reichen Zusammenstellungen in manchen lebensvollen Zügen. An der östlichen Seite der Nordwand die zu mehren heiligen Familien ausgedehnte Sippschaft Kristi in lebensgrossen Gestalten, zum Theil auf Goldgrund. (Diese mit 1499 bezeichneten Darstellungen der Verwandtschaft Jesu sind weniger übermalt, sodass sich hier noch wahrnehmen lässt, welchen Sinn der alte Meister für schöne Formen, freie Bewegung und edle Gewandung hatte.) An der westlichen Seite derselben Wand ein grosser dreifacher Rosenkranz; immitten die Muttergottes vor einem Rosenhage, von Engeln umgeben, welche Rosen pflücken, winden und überreichen; im äussersten aus weissen Rosen bestehenden Kranze fünf Runden mit den Scenen der Kindheit Kristi von der Verkündung bis zur Darbringung im Tempel; im mittlern rothrosigen Kranze fünf Runden mit den Leidensscenen, und im innersten goldrosigen Kranze fünf Runden mit den Scenen der Verherrlichung (Auferstehung, Himmelfahrt, Geistausgiessung, Marienfahrt und Weltgericht); unten zu beiden Seiten des grossen Kranzes die betende Kristenheit, welche durch Kaiser und Papst, Geistliche und Laien vertreten ist; endlich über dem Rosenkranze eine riesige Dreifaltigkeit mit Engeln. Dass diese grossartige Weilheimer Freskenreihe der realistischen Richtung ihres Jahrhunderts angehört, darf wol kaum noch besonders versichert werden. Es ist dringend zu wünschen, dass diese wegen der Eigenthümlichkeit ihrer Erfindungen höchst merkwürdig bleibenden Malereien bald durch eine verständige Hand von den entstellenden Uebersudelungen befreit würden. Zieht schon die Schilderung der Verwandtschaft Jesu durch kindliche Naivetät an, so entfaltet sich dann des Anziehenden noch weit mehr in dem Rosenkranzbilde, welches einen sehr vielseitigen, bald grossartigen, bald lieblichen Eindruck macht. Dies Kranzgemälde im Weilheimer Kirchlein lässt vermuthen, dass die auch in Franken gegen Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. so beliebte und allgemein verbreitete Vorstellung des marianischen Rosenkranzes ihren Ursprung in Schwaben genommen hat. Im Weilheimer Wandbilde ist die Wahl und Vertheilung der Gegenstände mit mehr Feinheit auf den Gedanken des Rosenkranzes bezogen, und die Anordnung der Einzelbilder in kleinern Runden ist der Form des grossen Kranzrundes, das alle umschliesst, ungleich entsprechender und stylgemässer als die Anordnung in Reihen übereinander, welche den fränkischen Denkmalen dieser Art (z. B. dem Relief in der Landauerkapelle zu Nürnberg, dem Kapellenbilde der Kirche zu Schwabach und dem Gemälde der Gangolfskirche zu Bamberg) gemeinsam ist und diesen sonst so schönen Werken nicht zum Vortheil gereicht.

Um 1490 ein sehr schöner Teppich mit der Kindanbetung der Magier und mit den stehenden Gestalten der h. Agnes und der h. Barbara, in der Reiderschen Kunstsamml. zu Bamberg. Entwurf und Zeichnung ist ganz in Wolgemuts Art; die Arbeit (meist in Kameelgarn) vortrefflich. Merkwürdig ist auf diesem Bildteppich die

kleine Darstellung der Nonne, welche ihn wirkt und vor der er nach der Höhe ausgespannt ist. Im Hintergrunde sieht man eine Burg, die an Nürnberg erinnert. Ein anderer Teppich in genannter Sammlung, mit bunt durchmischten und ungetrennten grössern und kleinern Vorstellungen aus dem Leben des Heilands nach seiner Auferstehung, ist anscheinend von derselben Nonne gewebt und gemahnt durch die lebhafte Ausdrucksweise, die in den Bildern herrscht, wieder sehr an Meister Michel.

1490. Eine heil. Familie in kleinen Figuren auf einer Tafel mit dem Monogramm 
in der Staatsgallerie zu Wien. Maria mit Goldkrone thront unter einem Baldachin, hat in der Linken ein Buch und hält mit der Rechten das stehende Kristkind, welchem Vater Josef einen Apfel schenkt. Rückwärts durch ein Fenster des Zimmers die Aussicht in eine Landschaft. Aus dem Künstlerzeichen hat man vermuthen wollen, dass dieses Bild ein Frühwerk des Martin Schaffner aus Ulm sei. Dieser Beziehung wegen wäre das Gemälde näherer Untersuchung werth. Das Monogramm *MS* ist hier anders verschlungen als das gewöhnliche von Schaffner; auch fällt das selbständige Auftreten dieses Ulmers viel später, da er in den Ulmer Stadtbüchern erst von 1508 an als Maler und Bürger (und zwar bis 1539) aufgeführt wird.

1490—1529 ist die blühendste Zeit des Matthäus Grunewald von Aschaffenburg anzusetzen. Dieser Künstler, den wir in Jobins Vorrede zu dem 1573 zu Strassburg herausgekommenen Papstbilderwerke als *Mathis von Oschnaburg* bezeichnet finden, schwang sich zu einer freien Höhe edler Darstellung auf, behauptete eine ganz selbständige Stellung zu seinem grossen Zeitgenossen Albrecht Dürer und wurde das Vorbild eines andern grossen Meisters, des Lukas Kranach. Sein Geburtsjahr ist leider unbekannt; zu vermuthen ist nur, dass es etwa ein Decennium vor Kranachs Geburt fällt. Sein Lehrerverhältniss zu Kranach stellt sich besonders durch drei Tafeln in der Abelschen Samml. zu Stuttgart heraus. Die eine Tafel enthält eine sitzende Maria; die beiden andern, welche ein Gemälde bilden, stellen Jakobus den Aeltern, Thomas, Andreas, Johannes den Täufer, Erasmus und Kristof dar, und stammen aus dem Benediktinerkloster Banz bei Bamberg. Diese Gemälde haben in vollem Maase die tüchtigen Karaktere, die satte Färbung, das gediegene Machwerk, wodurch sich andere sichere Werke dieses trefflichen Meisters auszeichnen, und man erkennt hier sehr deutlich das Vorbild Kranachs, der vielleicht eben bei Grunewalds Aufenthalte zu Banz, das nur einige Meilen von seinem Geburtsorte Kronach liegt, als Schüler zu dem Aschaffenburger gekommen ist. Die beglaubigtsten Arbeiten Grunewalds, von welchen man bei dessen Beurtheilung auszugehen hat, sind die übriggebliebnen Tafeln des grossen Altarwerks, das er auf Bestellung des Kurfürsten Albrecht v. Mainz für die Stiftskirche zu Aschaffenburg beschafft hat. In der Kirche selbst ist vom Ganzen nur eine Tafel zurückgeblieben, welche die höchst würdevolle Gestalt des heil. Valentin mit einem Ketzer enthält; die übrigen fünf Haupttafeln, welche uns die Mauritiusbekehrung durch St. Erasmus (mit den Zügen des Werkstifters) und vier andre Heilige in überlebensgrossen Gestalten vorführen, sind seit 1836 nach München in die Pinakothek versetzt. Durch diese Hauptwerke stellt sich Grunewald als eine sehr selbständige und sehr bedeutsame Kunstkraft der oberdeutschen Schule heraus. In der Auffassung hat er bisweilen etwas überraschend Grossartiges. In der festen Zeichnung wie in den tüchtigen, oft sehr würdigen Karakteren, zeigt er Verwandtschaft zur fränkischen Schule, doch mit mehr Bestreben nach Formenschönheit, zumal in den Frauen. Der reinere Faltengeschmack und die Farbenzusammenstellung beweisen hingegen einen starken Einfluss der schwäbischen Schule, welche er als Malergesell besucht haben mag. Bei den Mannsgestalten ist der Fleischton meist bräunlich fahl mit tiefen, etwas schweren Schatten, bei den Weibsbildern aber meist angenehm röthlich und klar. Der Vortrag ist überaus gediegen und nach schwäbischer Schulart verschmolzen; die Modellirung sehr stark. In den Gewändern liebt Grunewald das dunkle, violettliche Braun und die Schillerstoffe. In manchen seiner männlichen und in den meisten seiner weiblichen Karaktere ist das Vorbildliche, welchem Lukas Kranach nachgestrebt hat, ganz unverkennbar. Das Vormeisterliche für den Wittenberger Meister findet sich übrigens auch im Frauenkostüm und Frauenkolorit des Aschaffenburgers, sowie in dessen Zeichnungsweise weiblicher und männlicher Hände. — Wie weit Grunewalds Ruf gegangen, ergibt sich aus den Fundorten jener Werke seiner Hand, welche bis heute an ihrem Stiftungsorte verblieben sind. Man findet Grunewaldsche Werke

zu Lübeck (wo Dr. Waagen im Dome einen Altar mit dem Hauptbilde der Kreuzabnahme in neun Figuren auf gemustertem Goldgrunde sehr bestimmt als eine ganz ausgezeichnete Arbeit des Aschaffenburgers erkannt hat), zu Annaberg im sächs. Erzgebirge (wo der herrliche Pflocksche Altar mit dem Marientode und vier lebensgrossen Heiligengestalten sich durchaus als grunewaldische Arbeit herausstellt) und zu Halle an der Saale (wo in der Frauenkirche ein vom Mainzer Kurfürsten Albrecht gestifteter grosser Altar sich befindet, der von Grunewald unter Mitbetheiligung Kranachs beschafft worden ist). Der Hallische Altar, dessen Innerstes die Maria in Gloria über einer grossartigen Landschaft, worin der Donator kniet, nebst zwei Heiligen zu den Seiten enthält und dessen Rückwand die Gestalten St. Augustins und des Evangelisten Johannes schmücken (welche Theile eben von Grunewald selbst herrühren), ist als das späteste Werk des Aschaffenburger Meisters zu betrachten. Aus der Jahrzahl des Altars ersieht man, dass Grunewald noch 1529 lebte, und aus dem Werke selbst, dass er damals noch als ein sehr rüstiger Maler Arbeiten von bewundernswürdiger Trefflichkeit zu schaffen vermochte.

1491 starb in seiner Vaterstadt Nördlingen der, wie die Grabschrift besagt, „ernhaff vnd firnem“ (ehrenhafte und fürnehme) Fritz Herlin, Stadtmaler daselbst. Die Sage geht, dass er gleichzeitig mit Schongauer die Schule Rogers von Brügge genossen habe; wann und wo dies geschehen, hat uns freilich noch Niemand sagen können. Da keine Nachricht etwas von einer Anwesenheit Herlins und Schöns in den Niederlanden meldet und doch der Eyckische Schuleinfluss bei Beiden (zumal bei Herlin sehr bestimmt) ersichtlich ist, so bleiben nur Vermuthungen übrig wie die, dass der brüggische Meister oder ein andrer Eyckianer Deutschland besucht und hier irgendwo Schüler gemacht habe. Die Aufhellung dieses dunkeln Punkts bleibt noch eine Aufgabe der Kunstforschung. Unleugbar ist, dass mehre Werke unsers Herlin in Composition und Malweise stark an die Malereien erinnern, welche in den heutigen Kunstgeschichtbüchern auf den grossen Namen Rogers getauft sind. Indess steht Herlin in Zeichnung und Färbung weit hinter der Feinheit jenes Niederländers, der die als Rogersche geltenden Werke geschaffen; auch kann er in Fantasie, Geist und Gemüthstiefe nicht mit seinem vermeintlichen Schulgenossen Martin Schongauer verglichen werden. Immerhin ist er aber ein ehrenwerther Meister, der noch ausgezeichneter als Bildschnitzer denn als Maler erscheint.

1491 fällt die Vollendung des letzten bekannten Hauptwerks von Hans Memling, das gleich dem frühesten Hauptwerke dieses gewöhnlich ganz zu den Niederländern gerechneten Meisters von altersher in Deutschland vorhanden ist. Es ist der Altarschrein mit dem Hauptbilde der Kreuzigung in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck. Dieses grosse kostbare Denkmal Memlingscher Kunst, welches sich in seiner ganzen alten Herrlichkeit erhalten hat, ist zuerst durch Rumohrs Besprechung in Schlegels deutschem Museum und später durch Waagens Kritik im Förster-Kuglerschen Kunstblatte zu gebührenden Ehren gekommen, sowie es auch durch die vom Maler Milde und von den Gebrüdern Erwin und Otto Speckter darnach gemachten Steindrücke zu allgemeinerer Kenntniss gebracht worden ist. Wir kommen im nachfolgenden, die Niederländer betreffenden Abschnitte unsers Artikels, auf dies Werk zurück.

1491. Sehr merkwürdige Bilder von Hans von Olmdorf in der Schleissheimer Gall. (Dreieinigkeit, Marienkrönung, Kristustaufe, englischer Gruss, Gottvater als *Salvator mundi*, die 14 Nothhelfer und der Stammbaum Kristi.) — Von einem Unbekannten: St. Helena und St. Erasmus (auf der Rückseite Kristus vor Pilatus) im Antiquarium des österr. Stiftes Herzogenburg. — Ebendaselbst das Votivbild mit der Inschrift: „*Udalricus epus. eccie. patav. Comes ex tyroll fundator monasterii ad S. Georg.* 1112.“ Ulrich kniet vor einer Kreuzsäule und hat neben sich ein weisses Hündchen; ihm genüber Probst Georg Eissner, der Bildstifter, mit seinen Chorherren. Dies Gemälde ist 3 F. hoch und 2 F. breit.

1492 fällt die *Geburt* des Nördlingers *Hans Schäuffelin*.

Von 1493 an erscheint der Ulmer Maler Ludwig Schongauer (der in den Ulmer Bürgerregistern 1480, 89 und 91 auch Ludwig Fries der Jü. genannt wird, welchen Namen er seiner Frau wegen angenommen, die eine Enkelin des Ulmer Briefmalers Ludwig Fries war) als Bürger zu Kolmar, wo er in der Augustinergasse das zum Schwanen benannte Haus besass. Er war ein Bruder des 1488 daselbst verst. Meisters Martin, sowie der Kolmarer Goldschmiede Kaspar und Paul und des Basler Goldschmieds Georg. Gleich Martin lebte wol auch Kaspar, der älteste Bruder, nicht mehr, sodass Ludwig der Maler nur noch einen Bruder, Paul den Goldschmied, der sich wenig früher dorthin begeben, zu Kolmar vorfand.

1493 befand sich der 21jährige Lukas Sunder von Kronach in der Beglei-

tung des nach Palästina wallfahrenden Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen.

1493. Ein aus Strassburg stammendes zweitheiliges Horarium in Oktav, das sich im Kloster Salem befunden hat und jetzt der Bibliothek zu Heidelberg einverleibt ist. Nach dem schmucklosen Kalender folgt der Kampf Davids mit Goliath, dann Vorstellungen weltlichen und humoristischen Inhalts, z. B. die beliebte Maifahrt auf dem Wasser, eine drollige Affenfamilie und der Kampf eines wilden Mannes mit einem Lindwurme. Im zweiten Theile heben sich hervor: die Heilandsgeburt, die Kindanbetung und die originelle, besonders zierliche Darstellung des Kristkindes, das von Engeln spaziren gefahren wird. Das Machwerk dieser Bilder, welche alle den untern Rand der Buchblätter einnehmen, ist fein, die Farben heiter und bunt. Sowol in manchen Vorstellungen, z. B. der Maifahrt, als in dem hellen spangrünen Tone der Landschaften offenbart sich der Einfluss französischer Kleinmalereien. Die reichen Randverzierungen der Bilder, sowie die einfachern, welche noch sonst spärlich vorkommen, zeigen dagegen durchaus die schönen stylgemässen Windungen, welche für die deutschen Miniaturen dieser Zeit besonders karakteristisch sind.

1493—95 schmelzmalte Wolf Katzheimer zu Bamberg auf Bestellung des „klugen und freimüthigen“ Fürstbischofs Georg Gross von Trockau für die Kirche St. Sebald zu Nürnberg (das damals noch zum Sprengel des Bamberger Bisthums gehörte) ein vollständiges, aus zwölf Abtheilungen bestehendes Fenster, wofür er 35 Gulden erhielt.*) Dies für St. Sebald beschaffte Fenster ist wol sicher kein andres als das dort sogenannte Bamberger Fenster mit den Gestalten Kaiser Heinrichs des Frommen und der Kaiserin Kunigunde, sowie der Heiligen Petrus, Paulus, Georg etc. Da fast alle Nürnberger Schriftsteller dieses ausgezeichnete Bamberger Fenster dem alten Veit Hirschvogel zuschreiben, so hat Josef Heller zur Entscheidung dieses zweifelhaften Punktes die noch vorhandenen fürstbischöflichen Kammerrechnungen im k. Archive zu Bamberg durchforscht und hier keine andre Ausgabe für Nürnberger Kirchenfenster gefunden als die, welche dem Bamberger Glasmaler Wolfgang Katzheimer für jenes grosse Fenster gemacht worden ist, worüber noch der Vertrag sammt den Quittungen vorliegt. In dem am Montage nach Mariä Empfängniss 1493 ausgewechselten Vertrage steht ausdrücklich, dass die zwölf Stücke *in ein Fenster an der Pfarkirchen zw Sanndt Sebolt zw Nurmberg zu machen* angedingt sind, ferner dass Meister Wolfgang diese Bilderstücke nicht nur *malen vnd machen*, sondern auch *vff sein eigen Cost vnd zerung gein Nurmberg schicken* und *daselbs nach aller notturft in die Fenster dahin sie gehören einsetzen* soll.

1494—1507 reichen die Nachrichten von der Wirksamkeit Hans Holbeins des Aeltern, des Sohnes Hans Holbeins des Aeltesten und Vaters H. Holbeins des Jüngern. Vater Holbein wurde gegen 1460 zu Augsburg geboren. In den Jahren 1494 und 95 wohnte er (wie die Steuerregister der Reichsstadt darthun) bei dem Maler Thomas Burgkmair, dessen Tochter er zur Frau hatte, in der Strasse zum Diebold, in der Nähe des jetzigen Zeughauses. Obgleich die Werkthätigkeit Vater Holbeins nur für die obbezeichneten dreizehn Jahre dokumentirt ist, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, dass er schon ein Jahrzehnt vor 1494 und noch ein Jahrzehnt nach 1507 gearbeitet hat. Während in den Werken des Grossvaters Holbein noch die mehr ideale Richtung aus dem Anfange des 15. Jahrh. vorherrscht, erscheint dieselbe bei Vater Holbein (dessen Werke zu Augsburg, Frankfurt am Main, München und Nürnberg, sowie auch zu Basel getroffen werden) nur noch ganz entschieden in den Jesusköpfen, wogegen im Uebrigen, sei es in der Anmuth der Frauen, in der Würde der Heiligen oder in der bis zur Karikatur gesteigerten Derbheit gemeiner Karaktere, ein gewisser Naturalismus sich geltend macht, der nur durch die Weiche des Farbenauftrages gemildert wird. Die Gestaltenverhältnisse, die in der ältern Schule schlank waren, sind bei ihm fast gedrungen kurz. Der Faltenwurf, ehedem weich und geschwungen, wird straffer und

---

*) Nicht ganz uninteressant wird die Mittheilung sein, wie Meister Wolfen vom fürstbischöflichen Kammermeister Hans Silber das bei damaligen Geldverhältnissen ansehnliche Sümmchen von 35 Gulden gezahlt worden ist. Im J. 1493 erhält er eine fette Zahlung von 11 Gulden; im folg. Jahre bekommt er einmal 4, dann 8 und dann noch 2 Gulden; die letzte Zahlung, im J. 1495, ist wieder fett, denn Meister Wolfgang empfängt nun den Rest in vollen zehn Gulden. Der Künstler hat seine Quittungen darüber gleich auf die Aussenseite des vom Kammermeister im Namen des Bischofs mit ihm abgeschlossenen Schriftvertrags geschrieben, worin nur 33 Gulden rheinisch für die *zwelff Stucke von Pilden in oberurt Fenster* bedungen sind. Der kluge Bischof, Hans Silbers „gnediger Herr“, hat also zwei Gulden zugelegt.

eckig gebrochen, doch weder so scharf wie in der fränkischen Schule unter Wolgemut, noch so bauschig wie bei Holbeins Mitbürgern, den beiden Burgkmaiern, oder bei den Nürnbergern unter Dürers Führung. Die drei Werke, die man in der Augsburger Gallerie von ihm vorfindet, beweisen, dass Vater Holbein zu Anfang des 16. Jahrh. der grösste Maler der Augsburger Schule, ja vielleicht der grösste Maler in ganz Deutschland war. Es sind die drei aus dem Augsburger Katharinenkloster stammenden Tafeln, deren erste (im J. 1495 bestellt) die Dreifaltigkeit, einige Heilige und sechs Darstellungen aus der Passion aufweist; die zweite (mit 1502 bezeichnet) enthält die Verklärung Kristi; die dritte und bedeutsamste (wozu er den Auftrag 1504 erhalten) zeigt die Basilika des Apostels Paulus mit den wichtigsten Vorgängen aus dessen Leben, nebst dem Giebelbilde der Dornenkrönung. — Jüngerer Bruder Vater Holbeins war Siegmund Holbein, von dem nur wenige Werke bekannt sind, die ihn aber als einen feinfühlenden Maler erkennen lassen, der eine grössere Verwandtschaft zu Martin Schongauer als zur Augsburger Schule hat.

Unter 1495 enthalten die Annalen des Augsburger Katharinenstifts (die von der Klosterfrau Dominica Erhardin auf Geheiss der Priorin Katharina Rosa von Badmann um 1750 aus den Urkunden und Baurechnungen des Klosters zusammengetragen wurden, aber nur durch den Auszug, den der Klosterarzt Dr. von Ahorner davon gemacht, bekannt sind) folgende Angabe: *Weiters haben Veronica Walburga und Christina Voetterin eine Taffel in den Kreuzgang lassen machen, um 26 Gulden, und dieselbe im Jahre 1495 beim Maler Holbein bestellt, darauf ist in kleinen Abtheilungen das Leiden Christi gemalen.* Es ist dies jene erste der vorhin erwähnten Holbeinischen Tafeln, welche oben die Dreieinigkeit, dann in drei Reihen die Leidensscenen und unten die Bildnisse der Stifterinnen aufweist.

1495 wurde von Leonhard Wagner, Presbyter des Klosters St. Ulrich und Afra zu Augsburg, der schön in grosser Minuskel geschriebene, die Psalmen, Stücke aus dem Jesajas und Hymnen enthaltende Codex beendigt, welcher sich jetzt in der Augsburger Stadtbibliothek befindet. Bemerkenswerth sind seine 33 Initialbilder, die dem oberdeutschen Geschmacke jener Zeit entsprechen, im gradlinigen Gefält aber etwas von dem besondern Karakter der schwäbischen Schule haben. Der Kunstwerth der Bilder ist im Ganzen kein erheblicher; die Vorstellungen sind aber beachtenswerth wegen ihrer oft sinnreichen Bezüglichkeit auf die betreffenden Textstellen. Zu dem 26. (nach jetziger Zählung 27.) Psalm, wo David um Erbarmen fleht, ist sinnig das Bild vom freudigen Wiederempfange des verlornen Sohnes gegeben. Zu dem 79. (jetzt 80.) Psalm, wo Gott um Errettung der Kirche angerufen wird, ist der Heiland im Purpurmantel als guter Hirt und segnend dargestellt. Bei dem 85. (jetzt 86.) Psalm sieht man, weil derselbe ein Gebet Davids heisst, diesen König als Betenden vor Gott Vater. Vor dem 40. Kapitel des Jesajas zum ersten Advent erscheint in Bezug auf Vers 22 in der Luft das segnende Kristkind nackt im Glanze, verehrt von einem unten knieenden Manne. Vor dem 9. Kapitel des Jesajas bringt der Miniator zu der Stelle: „das Volk, das im Finstern wandelt, siehet nun ein grosses Licht!“ sehr richtig und schön die Heilandsgeburt. Bei dem Hymnus „*Ave maris stella*“ erscheint Maria mit dem Kinde im Glanz auf dem Monde, eine edle Gestalt mit trefflicher Gewandung. Vor der Fronleichnamshymne ist die zierliche Monstranz interessant. Die Gründe der Bilder sind golden, die Körper der Initialen farbig mit feinen weissgehöhten Arabesken, von welchen sauber, im stylgemässen Geschmacke der oberdeutschen Kleinmaler gehaltene Windungen auslaufen. Auf den Rändern findet man Jagden, auch einzelne Thiere, Hirsche, Hasen, Vögel, endlich hie und da halbmenschliche Bildungen, welche übrigens zuweilen auch in den Windungen der Initialen vorkommen.

1495. Ein ausgezeichnet gewirkter Teppich mit der „Messe des heil. Gregor“, von unbekannter Meisterin nach unbekanntem Vorbilde, bei Hrn. v. Holzschuher zu Nürnberg.

1495—1514 wird Hans Schön als Glasmaler zu Ulm erwähnt. In Urkunden aus den Jahren 1498 und 99 wird er unter den für das Ulmer Münster beschäftigten Künstlern aufgeführt.

1496. In dieses Jahr fällt ein Hauptwerk Barthel Zeitbloms, das uns diesen Ulmer in seiner vollendeten Entwickelung und meisterlichen Kraft zeigt. Es sind die jetzt in der Abelschen Samml. zu Stuttgart befindlichen Flügelbilder, welche einem Altarschreine der Pfarrkirche zu Eschach bei Gmünd angehört haben. Die Innerseiten der jetzt durchsägten Tafeln stellen die Verkündung und Heimsuchung in lebensgrossen Figuren dar; aussen sind die beiden Johannes dargestellt, Gestalten von bewundernswerther Würde in der Haltung, voll Milde im

Ausdruck und bezaubernd durch den Schmelz und die Harmonie der Färbung. (Der Täufergestalt ganz ähnlich ist die kolossale Figur, welche Zeitblom zu Blaubeuern in die Nische des westlichen Giebels der Benediktinerkirche gemalt hat.) Die in ders. Samml. aufbewahrte Altarstaffel aus Eschach enthält die vier lateinischen Kirchenväter in Brustbildern, die zwar den Flügelfiguren nicht gleichkommen, aber immerhin von erheblicher Schönheit sind.

1497 malte Zeitblom die schönen goldgrundigen Bilder der Hirtenanbetung und der Darbringung im Tempel, welche den Altarschrein der Kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf (oder bei Sulzbach am Kocher) schmücken. Diese Flügeltafeln von 5½ F. Höhe bei 2½ F. Breite schliessen einen mit drei bemalten Schnitzfiguren versehenen Kasten und haben zum Aussenbild die Verkündung. Die 1 F. 3 Z. hohe Staffel enthält ein gleichfalls vortreffliches Bild: den Heiland mit der Weltkugel in der Linken und mit bedeutungsvoll erhobener Rechten zwischen den zwölf Jüngern, lauter Brustbilder auf Goldgrund. Auf die Rückseite des Kastens hat der Meister sein eigenes Brustbild in Laubverzierung gemalt; er hält ein Band mit der Schrift: *das werk hat gemacht bartholme zeytblom maller zu Vlm* 1497. Alles grün in Grün. (Zeitblom stellt sich in diesem Brustbilde als ein Mann von etwa funfzig Jahren heraus, wonach denn sein Geburtsjahr gegen Mitte des 15. Jahrhunderts fallen würde. Der in blosem Pinselumriss gegebne bärtige Kopf von starken Zügen drückt Sinnigkeit und Werkthätigkeit aus.) Unten, auf der Rückseite des Untersatzes, ist das von Engeln gehaltene Schweisstuch gemalt. Mit Ausnahme des Tuchbildes der Staffel und des Aussenbildes der Flügel haben sich die Gemälde dieses Altars, die unstreitig zu den schönsten der schwäbischen Schule zählen, bis in die neueste Zeit sehr gut erhalten. In dem äussern Verkündungsbilde, das merkwürdigerweise in Anordnung und Motiven, zumal bei der Jungfrau, sehr an das dem Roger von Brügge beigemessene Gemälde in der Münchner Pinakothek erinnert, tritt uns sogleich die Eigenthümlichkeit des braven Ulmers mit dem innigen, einfach ernsten Gefühle der treuherzigen Köpfe entgegen, die hier selbst formenedler erscheinen, als sie sonst meist bei ihm gefunden werden. Dieselben Eigenschaften treten sodann auf den Innerflügeln zu Tage, wo noch ganz die warme klare Färbung, der satte freie Vortrag des Meisters ersichtlich ist. Endlich zeichnen sich durch geistreiche Karakteristik die Köpfe der Halbfiguren aus, welche die Staffel zieren. Die tüchtige Zeichnung, die gediegene Färbung, die schöne Karnation, das edle Gewandwesen und überhaupt die anmuthige Durchführung des Ganzen machten dies Altarwerk, das die Schenke von Limpurg gestiftet haben, aller Sorge für seine Erhaltung würdig. Für letztre ist denn auch das Nöthige seitens des würtembergischen Alterthumsvereins durch Berufung des Augsburger Conservators Eigner geschehen, von welchem schon anderweit tüchtig bewährten Bilderarzte der Heerberger Altar auf bewundernswerthe Weise von den Verdorbenheiten geheilt worden ist. Der Wiederhersteller hat ebensoviel Liebe und Geduld als tiefes Verständniss im Wiederverbinden der losgeschälten Farben und Ergänzen der Gemäldelücken gezeigt. Der Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben hat übrigens auch für Bekanntmachung dieser Altarbilder gesorgt. Sie sind im dritten Hefte der Veröffentlichungen dieses Vereins 1845 erschienen (in Commission der Stettinschen Buchh. zu Ulm); die fünf Steinblätter in Grossfolio sind von Federer nach den Zeichnungen *Eduard Mauchs*, der auch den begleitenden Text geschrieben hat.

1497 *hat* — laut annalistischer Notiz aus dem Augsburger Katharinenstifte — *Hans Holbein jun. einen Jungen fürgestellt mit namen Kriegbauer aus Passau.* Diese Notiz, zusammengehalten mit einer andern, von einem *alten Holbein* jener Zeit sprechenden in dens. Klosterannalen, thut unwiderleglich dar, dass damals, als der grösste Holbein (den wir Holbein den Jüngern nennen) noch nicht geboren war, schon zwei Hans Holbeine, ein Aelterer und Jüngerer, zu Augsburg lebten. Sonach wäre unser bisheriger H. Holbein der Jüngere eigentlich H. Holbein der Jüngste zu nennen.

1498 ist das *Geburtsjahr Hans Holbeins des Jüngsten*, des berühmtesten Gliedes der Augsburger Malerfamilie. Die Mutter war eine *Burgkmaierin*, nämlich eine Tochter des Maler Thomas und Schwester des namhaften Meisters Hans Burgkmair.

1498. Selbstbild Albrecht Dürers in der Samml. eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz. — Von *unbekanntem Meister:* Bildniss des Grafen Höfft und seiner Braut, voll Lebens und Wahrheit, im Antiquarium des Stiftes Herzogenburg im Erzherzogthum Oesterreich.

1499 fällt das letzte Werk Hans Holbeins des Grossvaters. Es ist eine jener Basilikentafeln, welche von den Holbeinen und Burgkmaiern für das Augsburger Katharinenstift gemalt wurden und jetzt in dasiger Gallerie sich

befinden.*) Das Bild des Grossvaters Holbein stellt die Kirche Santa Maria maggiore dar, trägt die Inschrift *HANS HOLbN̄* und auf dem Glockenthurme die Jahrzahl 1499. (Die bezügliche Stelle der Annalen des Katharinenstiftes besagt: *Item Dorothea Rölingerin hat lassen machen unser lieben Frauen Taffel, die gestatt* 45 *Gulden, vom alten Hans Holbein hie.*) Ein gothisches in Gold gemaltes Gestänge scheidet die Tafel in drei Theile. Ueber der im Spitzbogenstyle dargestellten Kirche in der mittlern Abtheilung befindet sich die Marienkrönung; links die Heilandsgeburt, rechts die knieende h. Dorothea im Moment der Enthauptung. Das leichtbekleidete Kristkind bringt der Heiligen ein Körbchen mit Rosen, rechts kniet die Stifterin. Mittels Spruchbandes spricht das Kristkind: *Dorothea, ich bring dir da!* Die Heilige aber spricht: *Ich bit dich, herr, bringsz Theophilo dem schreiber* (welcher gesagt hatte, er wolle Krist werden, wenn aus ihrem Blute Rosen erblüheten). Der schwarzblaue Grund ist mit goldnen Sternen besät. In den beiden Ecken der Nebenbilder bemerkt man, dass dort der Meister erst Wappen gemalt hatte, die er dann aber verdeckt und durch je drei Engel ersetzt hat. Eine Würdigung des Ganzen, aus Passavants Feder, lautet wie folgt. „Aus diesem Bilde ergibt sich, dass dieser älteste Holbein ein Maler von ausgezeichnetem Talente war, begabt mit Sinn für Anmuth in den Formen und für Harmonie in der Färbung. Ersterer zeigt sich besonders in den feinen Frauenköpfen und dem lieblichen des Kindes. Auch die Gestalten haben im Ganzen gute, schlanke Verhältnisse, schliessend volle Formen und richtig gefühlte Bewegungen. Die Hände hielt er fein, die Zeichnung der Füsse dagegen ist sehr schwach. Die Färbung in der Totalwirkung ist tief und satt, aber oft fehlt ihr das Licht, ist zu gedämpft, vielleicht in Folge nachgedunkelter Lasuren. Die Karnation der Männer ist bräunlich warm, die der Frauen, Engel und Kinder zart und blühend. Das angewendete Gold in den Heiligenscheinen und den Ornamenten der architektonischen Eintheilungen harmonirt durch braune Lasuren mit den Farben. Der Faltenwurf ist nicht eckig gebrochen, sondern fliessend und in den Bewegungen rundlich geschwungen. Der oft pastose Auftrag der Farben ist breit und flüssig, noch in der Art der alten Schulen in Köln und Nürnberg. Der Grossvater Holbein zeigt sich hier als das Vorbild seines Sohnes, der die Art des Kolorirens beibehielt, jedoch hierin, wie auch in der Zeichnung, weit feiner ist und in Beziehung auf die Gewandung die eckigen Brüche der Eyckischen Schule annahm. Der Enkel, der berühmte Holbein, befolgte in seinen früheren Werken dieselbe Technik des Farbenauftrags, aber mit einem weit feinern Gefühl für Naturwahrheit in Färbung und Zeichnung, welches ihn allmälig dem höchsten Grad der Vollendung entgegenführte.

1499 ist auch das Datum eines zwar kleinen, aber schönen Werks von Siegmund Holbein, dem zweiten Sohne des ältesten Holbein und jüngeren Bruder Hans Holbeins des Vaters. Wir meinen das miniaturartig zart vollendete Bildchen der auf einem Throne in gothischer Kapelle sitzenden Muttergottes mit blumenspendenden Engeln, welches sich unter Nr. 126 in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet. Es hat lasirten rothpunktirten Goldgrund und zeigt in den Formen der warmtonigen Köpfe (die leider gelitten haben), in den schlanken Verhältnissen, in den trefflich modellirten Gewändern einen gewissen Einfluss der Eyckischen Schule. In den Ecken des sehr scharf und fleissig gemachten gothischen Gestänges, dem man auf den Bildern der alten Augsburger so oft begegnet, zwei Wappen. — Mit diesem bisher Siegmunds Bruder beigemessenen Werkchen stimmt in allen Theilen überein das unter Nr. 184 im Landauerbrüderhause zu Nürnberg befindliche goldgrundige Bildchen der thronenden Maria, über deren Haupte zwei Schwebengel eine Goldkrone halten, hinter welchen ein Dritter einen grünen Teppich ausbreitet. Oben macht sich in den Ecken noch ein reicher Chor von Engeln bemerklich, die mit Lasurfarben so angegeben sind, dass in den Lichtern das Gold des Grundes benutzt ist. Auch der Thron und das Fusskissen Mariens sind ähnlich mit Braun auf Gold lasirt. Die Köpfe

---

*) Mit den sogenannten Basilikentafeln hat es folgende Bewandtniss. Auf Ansuchen der Nonnen des Augsburger Katharinenklosters, welche aus angesehenen Familien waren, hatte Papst Innocenz VIII. unterm 19. Oktober 1487 einen Ablass auf ewige Zeiten unter der Bedingung gewährt, dass dieselben im Geist die sieben Hauptkirchen Roms, als ob sie dort gegenwärtig wären, besuchten und ihre Andacht verrichteten. Bei dem Neubaue des Klosters im Jahr 1496 beschlossen sie die Fertigung von sechs Bildern mit den sieben Hauptkirchen Roms, nämlich St. Peter, St. Paul, St. Maria maggiore, St. Johannes im Lateran, zum heiligen Kreuz, St. Laurentius und St. Sebastian. Diese Bilder stellten sie dann in die durch das Spitzbogengewölbe gebildeten Felder auf, um vor ihnen durch Gebet den Ablass zu gewinnen. Diese und anderweitige Nachrichten über jene Gemälde verdanken wir dem Dr. v. Ahorner, ehemaligem Arzt des Klosters, die er den Annalen entnommen, welche die Klosterfrau Dominica Erhardin in Auftrag der Priorin Katharina Rosa, einer gebornen Baronin von Badmann, im Jahr 1756 aus Urkunden zusammengetragen hat. Es sind zwei Folianten, die nach Aufhebung des Klosters in die königl. Bibliothek nach München gelangt, aber bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden sind.

sind fein und edel, die Farben haben Kraft und Wärme, Klarheit und Sätte, die treffliche Gewandfaltung ist fliessender und der ganze Bildkarakter minder alterthümlich als in den Werken von Siegmunds Bruder, dem ältern Hans. Uebrigens ist dieses sehr anziehende Gemäldchen durch die Schrift auf der Einlage eines Buches deutlich als Siegmundisches Werk bezeichnet. Die Inschrift S. HOLBAIN. *F.* ist verkehrt von der Rechten zur Linken geschrieben. — In der städtischen Gallerie zu Basel trifft man eine Folge von sechs Schilderungen aus dem Marienleben, die man vielleicht als Arbeiten Siegmunds zu betrachten hat. Diese sehr ausgezeichneten, in der Gefühlsweise dem grossen Schongauer verwandten Bilder hat wol Passavant im Auge gehabt, als er Siegmund Holbein bezeichnete als einen feinfühlenden Maler, der eine grössere Verwandtschaft zur Kolmarer als zur Augsburger Schule habe.

1499 ist endlich das Vollendungsjahr der Wandgemälde im gothischen Kirchlein zu Weilheim in Schwaben. Dieses Datum ist auf der östlichen Seite der nördlichen Kirchenwand angegeben, wo in sechs verschiedenen Darstellungen die Familien des Heilands nebst den Familien von Vorfahren und Jüngern, immer Aeltern und Kinder zusammen, geschildert sind. Vergl. die weitere Mittheilung unter J. 1489.

Nachtrag bemerkenswerther deutscher Malereien des 15. *Jahrhunderts, die in obiger chronologischer Aufzählung keinem bestimmten Datum zugewiesen werden konnten. Solche Werke* (woneben wir zugleich einige übergangene datirte mitnennen) *befinden sich zu*

Adelberg in Schwaben. Altar der dasigen Klosterkirche, ein Zeitblomisches Werk von ähnlichem Werthe wie der Heerberger Altar von 1497.

Adelhausen im Breisgau. Kristkopf von M. Schön ob dem Stiftsaltar.

Altenberg bei Köln. Das grosse Fenster der Stirnseite dasiger Cisterzienserkirche, mit zwei Heiligenreihen unter reicher burgähnlicher Architektur, über der sich Spielengel und die vier Kirchenlehrer befinden. Alles Figürliche dieses der Frühzeit des 15. Jahrh. entstammenden Hauptfensters zeigt eine volle und reiche germanische Formenauffassung, ist aber nur grau in Grau gemalt, wie es die strenge Regel der Cisterzienser gefordert hat.

Ansbach in Franken. In der Stiftskirche St. Gumbert eine Verkündung und eine Kindverehrung an der Rückwand des Schnitzaltars, zwei wahrscheinlich der Ulmer Schule zugehörende goldgrundige Bilder, welche durch feine edle Karaktere, schöne Gewandung und treffliche Ausführung sich den schätzbarsten Leistungen der Endzeit des 15. Jahrh. anreihen. Auf beiden Tafeln ist der Marienkopf ausgezeichnet in Formen und Ausdruck, und auf dem Dreikönigsbilde überrascht noch die schöne Bildung des Knieenden. Im englischen Grusse tritt sehr deutlich der eyckische Schuleinfluss hervor; ganz besonders erinnert dies Bild an Hemlingsche Darstellungsweise. Dieselbe Kirche bewahrt ausserdem ein goldgrundiges Werk von entschiedener oberdeutschem Gepräge; es ist ebenfalls von einem sehr tüchtigen Meister und bietet zugleich ein sehr ausführliches Beispiel einer im 15. Jahrh. beliebten Vorstellung. Kristus tritt eine von Gottvater gedrehte Kelter und wird unter dem rechten Ellbogen von der Maria unterstützt, die durch fünf Schwerter an ihrer Brust als die Schmerzenreiche bezeichnet ist. Aus der Kelter fallen Hostien, die der Papst in Kelchen auffängt. Ihm genüber ein knieender Geistlicher, der Bildstifter. In der Luft vier Schwebengel. Lateinische Spruchzeddel verfehlen nicht das Mysterium vom Opfertode Kristi gehörig zu demonstriren.

Augsburg. In dasiger Gallerie ein goldgrundiges Bild des Marientodes aus der mittlern Zeit des Meisters Wolgemut. Diese Schilderung ist anziehend durch den ergreifend wahren Ausdruck der Gemüthsbewegungen. — Zwei andre Bilder im ersten Saale ders. Gall., eine Heilandsgeburt und eine Kindanbetung der Könige, haben viel von Fritz Herlin dem Aeltern und zeigen jedenfalls in der ganzen Auffassung sehr starken Einfluss der Eyckischen Schule.

Baldern im Ries. An den Innerwänden des Fürstenstuhls in der Kapelle des Wallersteinschen Schlosses zwei Werke aus der Endzeit des 15. Jahrhunderts. 1) Eine Tafel von sechs F. Höhe bei fünf F. Breite, beidseitig bemalt. Auf der Vorderseite ist noch ganz gut erhalten die Schilderung der Geistausgiessung oder des ersten Pfingstfestes. Das Bild ist oben abgerundet und hat in den Zwickeln Rosetten. Von der Taube, welche oben in der Mitte in goldener Luft schwebt, gehen Stralenbogen auf die Häupter der unten um die Maria herumsitzenden Apostel, ob deren Scheiteln der Stral in einem Flämmchen endet. Maria, eine stattliche, nicht grad ideale, aber sehr edle Gestalt, sitzt mit gefaltenen Händen und hat über den Kopf, den zunächst ein Schleier deckt, auch den blauen goldgesäumten Mantel gezogen. Rechts und links sitzen je sechs Apostel, deren vortreffliche Köpfe scharf gezeichnet, stark konturirt sind, was auch von den Händen gilt. Die Faltengebung ist einfach,

nicht geknittert. Der Boden des Zimmers ist belegt mit hellen und dunkeln Platten. Auf der (fast ganz verdorbnen) Rückwand der Tafel sieht man noch den Heiland als Weltrichter auf dem Regenbogen; links geht aus seinem Mund ein Schwert, rechts ein Blumenstengel. Links von ihm bittet Maria, rechts Johannes. Unten befinden sich die Auferstehenden, lauter ausdruckvolle Figürchen. — 2) Ein kleines Gemälde mit Flügeln. Das Mittelbild zeigt fünf an ebensoviel Kreuzen hängende Märtyrer; der am mittlern Kreuze ist ein blondgelockter Jüngling mit rother, unten weissgeränderter Mütze. Linkerhand der Kristenverfolgende Kaiser mit Hermelin, Krone und Zepter, begleitet von drei Obersten, lauter schönbebartete, höchst ausdrucksvolle Köpfe von kräftiger Färbung. Unten im Vorgrunde will ein Henker, der eben einer weiblichen Figur den Kopf abgeschlagen, einer andern dasselbe mit gezücktem Schwerte anthun. Ganz vorn liegt ein Bischof im Ornate gebunden auf der Erde; ihm bohrt ein Scherge das rechte Auge aus. Weiter hinten liegt noch ein nackter Leichnam, rechts steht ein Mann. Der landschaftliche Hintergrund zeigt See mit Schiffen und dahinter Alpen. Die Zeichnung im ganzen Bilde ist tüchtig, die Färbung, die inkarnatliche zumal, trefflich. Auf dem linken Flügel ist die Flucht der heil. Familie geschildert. Josef in rothem Mantel zu Fusse, Maria in weissem über Kopf geschlagenen Mantel auf dem Esel sitzend und das Kind an sich haltend. Hinter ihr Wald, im Hintergrunde See mit Gebirg, wo oben ein Schlösschen liegt, während unten eine Stadt sich im See spiegelt. Goldene Luft. Maria höchst lieblich. Josef schwerfällig, das Ganze nicht grade fein und fleissig gemalt, aber in lichten warmen Farben. Der rechte Flügel enthält den bethlehemitischen Kindermord. Links der beturbante Herodes auf dem Throne; ein Henker mit Puffärmeln kehrt in völlig verdrehter Stellung uns den Rücken, dreht den Kopf stark links und hält in der rückwärts gewandten Linken ein Kind, das er mit der beschwerteten Rechten durchstechen will. Ueber der Mauer draussen eine händeringende Mutter. Hintergrund Landschaft. Die Aussenbilder der Flügel sind wieder Marterscenen. Das des linken zeigt einen entblösst in Fesseln dastehenden Jüngling, welcher gegeisselt wird, und einen ältern Mann im Hemde, der schon gegeisselt und über und über voll Blutstropfen ist; hinter diesem steht noch ein goldlockiger Jüngling, dem ein Scherge einen Dorn oder Nagel in den Kopf drückt. Hintergrund See mit Bergen und Burgen. Auf dem Aeussern des rechten Flügels werden Männer und Weiber von einem hohen bewachsenen Felsen herab in die unten aufgesteckten langen Spitznägel gestürzt. Das Gefühl des Betrachters ist nicht geschont; auch fehlt es an guter Zeichnung und feinerer Ausführung. Der lichtgelbe Ton sämmtlicher Bilder ist eigenthümlich und könnte an eine Periode des Zeitblomischen Pinsels erinnern, wenn er wärmer und die ganze Darstellung gemüthvoller aufgefasst wäre. Die mit grosser Vorliebe in sämmtliche Bilder dieses zweiflüglichen Werkes eingeführte Landschaft mit Gewässer deutet sehr entschieden auf einen fränkischen Meister hin. Wann dies Werk gemalt worden, lässt sich nur ungefähr abnehmen aus den deutschen Reimen, welche sich um die Rahmen des Mittelbilds und der Flügel ziehen. Diese Reime scheinen von derselben Hand angeschrieben zu sein, von welcher die Verse auf der Umrahmung des an gleichem Orte befindlichen, schon unter 1472 besprochenen Magierbildes herrühren.

Bamberg. Marienkrönung im Chore der Gangolfskirche, ein gutes, jedoch sehr schadhaft gewordnes Bild. — Grablegung Kristi, ein tüchtiges Werk Michel Wolgemuts, unter Nr. 30 in der städtischen Gallerie. — St. Jakob von Compostella zwischen dem Kaiser Heinrich dem Heiligen und der Gemahlin desselben, der heil. Kunigunde, ein Bild von ungemein kräftiger Färbung, das einen Bamberger unter Wolgemuts Einfluss zum Urheber hat, in der Reiderschen Sammlung.

Berlin. In dasigem Museum Bilder von Nachfolgern des Meisters Steffan (ein Dreikönigsbild und eine Kreuzfindung, beide Tafeln von 6 F. 6 Z. Höhe bei 3 F. 3 Z. Breite), sodann Werke verschiedner deutscher Schulen zwischen 1450 und 1500. Unter letztern bemerkt man ein Frühwerk von Wolgemut (eine Maria mit den beiden Johannes, auf Goldgrund mit schwarz aufgetragenen Laubgewinden, 3 F. 8 Z. hoch, 2 F. 9 Z. breit), ein Kölner Werk um 1480 (Kristus als Weltrichter zwischen Maria und dem Täufer auf dem Regenbogen thronend, im Hintergrunde die Auferstehenden, im Vorgrunde rechts Dorothea, welche den mit vier Söhnen knieenden Stifter empfiehlt, links Lucia als Empfehlerin der Frau mit drei Töchtern, Tafel von 4 F. 7 Z. Höhe bei 3 F. 3 Z. Breite, mit Goldluft), ein andres Kölner Werk gegen Ende des 15. Jahrh., Nachahmung des Kölner Dombildes (Maria in einem Blumengarten sitzend und das segnende Kind auf dem Schoose haltend, über ihr der heil. Geist, unten die Kleinfiguren der Stifterfamilie, rechts der Vater mit vier Söhnen, links eine Nonne und die Frau mit zwei Töchtern, Tafel von 3 F. 2 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z.

Breite, mit goldsternigem Blaugrunde), ein Werk von dem *Werdener Meister* oder dem *Meister der Lyversbergischen Passion* (Maria in einem Gartenzwinger mit dem Kind auf dem Schoose, umgeben von drei weiblichen Heiligen, deren eine dem Kind eine Nelke darbietet, im Vorgrunde rechts der Stifter mit zwei Söhnen, links die Stifterin mit zwei Töchtern und zwei Verwandten, goldgrundige Tafel von 3 F. 1 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite), endlich ein *Kölnisches Schulbild*, das als Gedenktafel eines 1481 verst. Geistlichen gedient hat. Es ist 3 F. 5 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit, und zeigt auf dunklem Grunde einen golden-gothischen, in Gold reich durch Blätterwerk und durch die Sinnbilder der vier Evangelisten ausgeschmückten Thron mit den Sitzgestalten Gottvaters und Kristi, welche ob dem Haupte der knieenden Maria die Himmelskrone halten. Zwischen Beiden schwebt die Geisttaube vor einem von zwei Engeln gehaltenen Teppich. Zu beiden Thronseiten ein Spielengelpaar, linkerhand auch noch ein Betengelpaar. Im Vorgrunde kniet einerseit der Geistliche, dem das Bild zum Andenken gestiftet ist, andrerseit der geistliche Stifter dieser Denktafel.

Brünn in Mähren. Achtzehn Miniaturen zum ältesten Municipalrechte der Stadt Brünn, in der St. Jakobsbibliothek daselbst. Die Darstellungen haben Bezug auf die zehn Gebote und auf verschiedne Momente der Rechtspflege, z. B. die Stabung des Eides, *crede in unum Deum, non occides, sabbatha sanctifices* u. s. w. Auf dem ersten Blatte eine Jagd zu Pferde. Diese und die folgenden Scenen sind werthvoll für das Trachtenstudium. — In ders. Bibliothek fünf Miniaturen aus dem 15. Jahrh. zu einem ältern Rechtsbuche der mährischen Hauptstadt. (In Kleinfolio.)

Chemnitz in Sachsen. Die Flügel des frühern Hochaltares in der Stadtkirche, vier tüchtige überlebensgrosse Gestalten von Wolgemut enthaltend.

Danzig. Der Trinitätsaltar an einem Pfeiler der Pfarrkirche, aus der 1. Hälfte des 15. Jahrh. Gottvater, von sehr würdiger Gestaltung, hält sitzend den ans Kreuz gehefteten Kristus, der äusserst mager und leichenähnlich, also sehr unschön ist. Dagegen sind die Köpfe der vier Englein, welche Gottvaters Goldstoffgewand halten, von ausserordentlicher Lieblichkeit, voll und rundlich in den Formen, ähnlich jenen, welche sich auf Bildern der Kölner und Nürnberger Schule selbiger Zeit vorfinden. Der Meister dieses Werks ist nicht bekannt; dass er aber in Ansehn gestanden, bezeugt ein altes Nachbild, das sich in der Schuhmacherkapelle derselben Kirche befindet und an welches noch Flügel mit Leidenswerkzeug haltenden Engeln und eine Predella mit Kristus und den zwölf Aposteln gefügt sind. — In der Kirche des Dorfes Prauss bei Danzig ein vollständig erhaltener Hauptaltar. Das Innere zeigt in vergoldetem Schnitzwerk verschiedene Darstellungen aus der Leidensgeschichte; die bemalten Flügel enthalten auf den Innseiten das Abendmahl, den Judaskuss, die Himmelfahrt und die Geistausgiessung, auf den Aussenseiten Vorstellungen aus der Geschichte Josefs. Das Ganze entstammt dem Ende des 15. Jahrh. und ist von der Hand eines unbekannten deutschen Meisters unter eyckischem Schuleinfluss. (Die mit Rothstein angeschriebene Jahrzahl 1578 ist ein Falsum.)

Darmstadt. Im Museum vier Tafeln mit trefflichen Heiligengestalten, von einem Kölner Meister, der in den letzten Decennien des 15. Jahrh. geblüht hat.

Dortmund in Westfalen. In der Marienkirche mehre Gemälde mit neutestamentlichen Scenen in halblebensgrossen Figuren. Sie gehören der besten Zeit der westfälischen Schule an (um und nach Mitte des 15. Jahrh.) und sollten daher dem Untergange, der ihnen an ihrem Orte droht, entzogen werden.

Dresden. Im historischen Museum merkwürdige Glasbilder: eine Marter des h. Erasmus aus dem Anfange des 15. Jahrh. (welches Bild auf ein einziges Stück Glas eingebrannt ist und durch die Kleinheit der Figuren wie durch die Einfarbigkeit den Beweis gibt, dass es nicht aus einem Kirchenfenster, sondern aus einer Zelle oder Hauskapelle herkommt), eine Heilandsgeburt und eine Marienkrönung (Rundscheiben aus dem Ende des 15. Jahrhunderts). — In der Gall. ein Bildniss Albrechts des Beherzten, Herzogs v. Sachsen, von einem unbekannten Meister um 1490.

Elsig in der Kölner Gegend. Ein Seitenaltar in dasiger Kirche, die Kreuzigung mit kleinern Passionsbildern und aussen grau in Grau die Marienkrönung und Gottvater mit dem Gekreuzigten enthaltend. Bedeutender in der Anlage als in der Durchführung.

Erfurt. In dasiger Reglerkirche ein Altarwerk aus der Werkstatt des Michel Wolgemut.

St. Florian im österreichischen Traunkreise. Ein prächtiges Messbuch in der berühmten Stiftsbibliothek, und mehre goldgrundige Gemälde in der Bildersammlung desselben Stiftes.

Frankfurt am Main. In der Stadtbibliothek ein liebliches miniaturartiges

Gemäldchen aus der Frühzeit des 15. Jahrh. Es schildert den Paradiesgarten. Maria sitzt lesend bei einem Steintische, worauf ein Glas und etliche Früchte sich befinden. Vor ihr sitzt das bekleidete Kristkind unter Blumen und spielt auf einem Hackebret, das ihm eine heilige Frau hinreicht. Eine andre Heilige schöpft Wasser aus einem Brunnen, eine Dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb. Andrerseit sitzen St. Michael und St. Georg; der Erzengel, mit bequem in die Hand gestütztem Kopfe, hat neben sich ein kauerndes Aeffchen, wogegen der heil. Ritter ein auf dem Rücken liegendes Lindwürmchen zur Seite hat. Hinter ihnen lehnt an einem Baumstamm ein andrer Heiliger, der zu lauschen scheint. Der Garten, durch eine Mauer von der Aussenwelt getrennt, wimmelt von Blumen, Vögelchen etc. Die Auffassung der Figuren und der im Ganzen sehr ausgesprochene Sinn für Anmuth und Lieblichkeit deuten auf die Kölnische Schule unter Steffan hin. — Im Städelschen Museum eine Folge von zwölf (in zwei Rahmen gefassten) Bildern, welche die Martyrien der Apostel schildern. Diese Marterbilder von einem unbekannten aber sehr talentvollen niederrheinischen Meister der ersten Hälfte des 15. Jahrh. haben sonst als innere Flügelbilder jenes grossen jüngsten Gerichts gedient, das sich nun im Walraffianum zu Köln befindet. In diesen wol geraume Zeit vor Mitte des 15. Jahrh. gemalten Scenen tritt schon das äusserste Gegentheil von lammseliger Auffassung des Legendarischen hervor, wilde Fantasie bringt es hier mit realistischen Formen zu wahren Henkerbildern, zu Schilderungen erlesenster Bosheit, deren Ausdruck ebenso gemein als energisch ist. — Ferner in dems. Museum eine Folge von sechzehn Bildern, welche sich auf die Karmelitergeschichte beziehen und aus der ehemaligen Karmeliterkirche Frankfurts herrühren. Der Inhalt dieser einem eyckisch beeinflussten Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrh. angehörenden Tafeln betrifft 1) die unbefleckte Empfängniss, 2) die Vision des Elias, 3) das Koloquintenkochen, mit den Spottbuben im Hintergrunde, welche von Bären zerrissen werden; 4) die Frömmigkeit Joachims und der Anna, 5) die Verkündung der Geburt Mariä, 6) die Mariengeburt, 7) Mariens Aufnahme im Tempel, 8) Joachims und Annens Besuch bei den Karmeliten, 9) Mariens Vermählung, 10) die Legende vom Eremiten Prokop, 11) die Vision der heil. Brigitta, 12) die Belehrung der Jungfrau Koleta durch die heil. Anna, 13) das Traumgesicht Koleta's, 14) die heil. Anna in Begleitung zweier jüngerer Weiblichkeiten, mit mehren von Teufeln verfolgten Männern im Hintergrunde; 15) St. Anna sammt ihrer Nachkommenschaft, mit einem Karmeliterzuge rechts, wo Knaben eine mit „Maria Anna" bezeichnete Fahne vortragen; 16) Stammbaum der heil. Anna. Jedes dieser Bilder hat 32 Zoll 6 Linien Höhe bei 18 Zoll 9 Linien Breite. (Ausführliche Beschreibung derselben s. in Nr. 56 der Zeitschrift „Iris" vom J. 1825.) — Von einem andern Deutschen unter Einfluss der eyckischen Schule ein Altarbild mit Flügeln, 44 Zoll hoch und oben gerundet. In dem 28 Zoll 6 Linien breiten Mittelbilde Kristus am Kreuze, auf dem rechten Flügel ein heiliger Bischof und der Werkstifter (aus der Frankfurter Patrizierfamilie Humbracht) mit drei Söhnen, auf dem Linken eine Heilige und die Stifterin (aus der Familie Fauten von Monsperg) mit drei Töchtern. Auf der Aussenseite der Flügel ein in Linnen gehüllter Leichnam, worüber ein Spruchband schwebt mit der Schrift: *Vos qui transitis nostre memores rogo sitis, quod sumus hoc eritis, fuimus quandoque quod estis.* Meister dieses Privatkapellenbildes mag der um 1470 berühmte Frankfurter Konrad Fyoll sein. Von derselben Hand trifft man im Städelschen Museum auch ein grösseres Altarblatt mit Flügeln, das der Frankfurter Dominikanerkirche entstammt. Es sind drei Tafeln von 77 Zoll 6 Linien Höhe. Die Haupttafel von 45 Zoll 9 Linien Breite zeigt die mit Mutter Anna auf einem Throne sitzende Maria nebst Kristkind, umgeben von den Verwandten und deren Kindern, den nachmaligen Aposteln. Der linke Flügel enthält die Mariengeburt, der rechte den Marientod. Sodann gehören gleicher Hand zwei ebendaher stammende Flügeltafeln an, welche St. Josef mit St. Gregor und St. Agnes mit St. Lucia vorstellen. Auf diesem Flügelpaare (von 37 Zoll 3 Lin. Höhe bei 20 Zoll 6 Lin. Breite) sind nur die Fleischtheile von natürlicher Färbung, alles Uebrige grau in Grau. — Von einem andern deutschen Eyckianer derselben Zeit die „Vision des Papstes Gregor bei der Messe", ein 30 Zoll hoher, 11 Zoll breiter Flügel eines Altarbildes, mit grau in Grau gemalter Barbara auf der Rückseite. — Unter den Handzeichnungen in der Samml. des Städelschen Instituts eine ächte von Martin Schön, eine Heilandsgeburt.

Freiburg im Breisgau. In der Hirscherschen Samml. eine „Marienkrönung" aus der Stadtkirche von Villingen. Dies Gemälde macht sich vortheilhaft geltend durch die stylgemässe Anordnung, durch die treffliche Ausbildung der Gewänder, sowie durch die klare und satte Färbung. Dagegen sind die Köpfe etwas einförmig und leer. Das Gegenstück, die Schilderung des „Marientodes", ist eine

geschickte Nachahmung des bekannten schönen Stiches von *Martin Schongauer*. (Diese Bilder der schwäbischen Schule dürften kurz vor Ende des 15. Jahrh. gemalt worden sein.) Ebenda ein kleines und reiches Bild der „Kreuzigung", fleissig ausgeführt und in allen Theilen die Kunstweise Wolgemuts offenbarend.

Goslar. Die Malereien im grossen Saale des Rathhauses. An der Decke vier Scenen aus der Jugendgeschichte des Heilands, ringsum zwölf Profeten, in den Ecken die vier Evangelisten; an den Wänden in fast lebensgrossen Gestalten abwechselnd ein König und eine weibliche Figur mit Spruchband, ausserdem eine Muttergottes mit dem Bildstifter.

Göttweih in Niederösterreich. In der Stiftsbibliothek zwei kostbare Bilderhandschriften des 15. Jahrh.: ein *Officium Marianum* und die *Epistolae Pauli*.

Hall in Schwaben. Zwei Altäre in der Michelskirche und einer in der Urbanskirche.

Hallstadt im Traunkreise Oesterreichs. Glasgemälde in dasiger Michelskirche.

Heggbach bei Biberach. Im Cisterzienserinnenkloster vier beidseitig bemalte Tafeln von einem unbekannten oberschwäbischen Meister. Jede Tafel ist ohne Rahme gemessen 3½ Fuss breit und 4 Fuss hoch. Die beidseitige Bemalung beweist, dass die Tafeln zu Zeiten gewendet wurden, zu welchem Behufe auch die rothe 3 Zoll breite Rahme jeder Tafel oben einen grossen Ring hat, mittels dessen sie am Haken hängt. Die Figuren sind ganze, zwischen ⅓ und halber Lebensgrösse. Die 1. Tafel gibt „Kristus am Kreuze", wo rechts drei Frauen mit einem Manne stehen; Kristus und diese Gruppe haben Heiligenscheine in Umriss. Links stehen drei Männer, ohne Zweifel Bildnisse aus des Malers Zeit, denn die Köpfe sind zu individuell behandelt und ohne Nimbus. Im Hintergrunde sieht man Jerusalem. Die 2. Tafel gibt die „Kreuztragung"; der Heiland immitten einer Männergruppe, etwas gedrückt gehend und das Kreuz schleppend; ein Frommer hinten an der Langseite sucht das Kreuz zu heben um dem Heiland die Last zu erleichtern, vielleicht auch Porträt. Im Ganzen elf Personen. Die 3. Tafel gibt „Kristus vor Pilatus" in acht Figuren. Die 4. Tafel mit dem „Judaskuss" in zehn Figuren. Die Köpfe sind durchaus schön, besonders aber ist voll Empfindung und Ausdruck der Heilandskopf der 1. und 2. Tafel. Die Gestalten leiden öfter an Verzeichnungen und Verzerrungen der Gliedmaasen, so sind auch die Gesichter der Kriegsknechte, namentlich bei der Kreuztragung, verzerrt. Die Haare sind in schöngelegten Linien, jedoch gegen die zarte Malweise der Köpfe etwas zu kräftig gehalten. Der Faltenwurf grösstentheils schön und edel, nicht überladen, doch noch eckig. Die Bilder haben Goldgrund, gesunde kräftige Farbe und Leben. Die Karnation des Gekreuzigten ist übrigens eigenthümlich, sehr graulich, sowie auch die Farbe des Erdbodens. Die Grashalme sind gegen den platten Boden zu stark. Die beiden ersten Tafeln sind ungleich schöner als die beiden andern; alle vier hatten in ihren obern Ecken Reliefverzierungen. Auf den Rückseiten sind je drei weibliche Gestalten mit vollen Heiligenscheinen, in stark halber Lebensgrösse; sie stehen auf einem steinernen Sockel oder einer architektonisch gegliederten Platte. Die Mittel- und Hauptfigur steht jedesmal noch etwas erhöht auf einem konsolartigen Fussgestelle. Auch diese Rückbilder sind auf Goldgrund, und wiewol nicht so fleissig behandelt, doch sehr graziös und edel gestellt. Sie sind zweifelsohne von demselben Meister, der die Vorderseiten gemalt hat. Die 1. Tafel hat zur Mittelfigur die h. Ursula mit den Pfeilen (links die h. Digna mit dem Schwert in der Hand, rechts die h. Natalia mit dem Antonskreuze und einem Löwen hinter sich); auf der 2. Tafel steht immitten die h. Dorothea mit dem Rosenkranze und einem Engel vor ihr (links Constantia mit dem Palmzweige, rechts Apollonia mit der Zange). Immitten der 3. Tafel die h. Katharina mit Schwert und Radstück (links Prisca mit Schwert und einem Löwen hinter sich, rechts Barbara mit dem Kelche); auf der 4. Tafel die h. Anna, welche vor sich zwei spielende Kinder hat (links eine Heilige mit Kanne und Brot, rechts Magdalena mit der Balsambüchse).

Herzogenburg. Im Antiquarium dieses österreichischen Stiftes ein Glasgemälde mit herrlicher Madonna, aus Oberwölbling stammend.

Karlsruhe. In dasigem Museum zwei Flügelbilder von namhaftem Verdienst. Sie enthalten eine grosse Anzahl von Heiligen und stehen dem Zeitblom sehr nahe.

Köln. Eine ansehnliche Anzahl datumloser Werke des 15. Jahrh., in den Kirchen, im städtischen Museum und in Privatsammlungen, worüber der Stadtartikel berichten wird.

Konstanz. Im Münster, an der Rückwand der Chorstühle, acht Tafeln von einem unbekannten schwäbischen Meister. Auf jeder Tafel ist eine ganze Figur in halber Lebensgrösse vorgestellt, nämlich die Heiligen Barbara, Bartholomäus, Johannes der Täufer, Katharina, Margaretha, Nikolaus, Rosa und Steffan. Diese Ge-

stalten sind theilweis auf Goldgrund gemalt; die Farben lebhaft, die Umrisse stark sichtbar, die Goldornamentur schraffirt.

Krauchenwies im Sigmaringenschen. In der Schlosskapelle acht Tafeln, die zu Zeitbloms schönsten Leistungen zählen. Die erste Tafel zeigt den h. Joachim, der seine Anna vor dem Stadtthore umarmt. Die zweite schildert die Mariengeburt; Anna liegt im Bette in ihrer Kammer und erhält Speise von dienenden Frauen, während im Vorgrunde das Kind gebadet wird. Die dritte Tafel zeigt Marien im Tempel; im Vorgrunde sieht man eine Priestergruppe in lebhaftem Gespräche, weiter zurück besteigt die kindliche Maria die grossen Stufen zur Tempelstätte. Das vierte Bild enthält Mariens Zusammenkunft mit Elisabeth, wo Josef hinter der Liebsten steht. Das fünfte Stück schildert Mariens Vermählung mit Josef im Tempel. Die sechste Tafel enthält den englischen Gruss, die siebente die Heilandsgeburt und die achte den Marientod. Jedes dieser goldgrundigen Bilder ist 3½ F. hoch, 2½ F. breit. Die Gestalten haben Viertellebensgrösse; die Compositionen sind einfach, aber voll Anmuth. Ausgezeichnet schön ist die Anordnung der Marienvermählung und wahrhaft grossartig die Stellung des Verkündungsengels. Gabriel kniet und streckt sanft gebogen seinen rechten Arm aus; dabei ist der Faltenwurf seines weissen Kleides unter rothem grüngefütterten Mantel ganz wunderherrlich. Die Farben sind von harmonischer Pracht, wiewol ihre Zusammenstellung oft sehr kühn ist. So hat Josef stets ein rothes Unterkleid und rothen Ueberwurf, wie Maria ein blaues Unterkleid und blauen Mantel mit gelbem Futter, und doch trennen sich die Farben sehr angenehm! Eigenthümlich schön ist das Saftgrün der Kleidungen, wie z. B. bei dem Priester im Tempel und bei der Vermählung; beide Gestalten sind eine und dieselbe Person, ohne Zweifel ein Bildniss. Dies gilt auch von den Joseffiguren, deren Kopf und Gewandung auf allen Tafeln sich genau wiederholt. Diese acht Bilder zeugen von grösstem Fleisse der Ausführung, besonders in den Köpfen; die Fleischfarbe ist eine gesunde und warme. Der Kopf der sterbenden Maria ist tief empfunden. Sie kniet vor einem Betpulte; ihr Körper sinkt im Augenblick zusammen und in den gebrochnen Augen ist schon der vollendete Tod. Mit schwacher Hand langt sie nach einer von Johannes gereichten brennenden Kerze; ihre Umgebung ist mit den übrigen Sterbsakramenten versehn. Durch eine Fensteröffnung schaut man, wie ihre Seele von Kristus im Gewölke empfangen wird. Die Erhaltung dieser kostbaren Bilder ist sehr gut, dagegen sind die bemalten Rückseiten sehr verdorben. Die Heimsuchung hat hinten Kristus am Oelberge, die Verkündung hinten eine Kreuzigung.

Kremsmünster. Zwei Scheiben aus dem 15. Jahrh., mit dem Gekreuzigten und dem als Gärtner der Magdalena erscheinenden Heiland, in dasigem Stifte. Diese Schmelzgemälde sind aus Hallstadt hieher versetzt.

Lambach im Hausruckkreise Oesterreichs. In der Abtei ein schönes auf Pergament geschriebnes Missale in Quart mit herrlichen Randmalereien. In der Stiftssammlung ein herrlicher „Hieronymus“ und andre Gemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Lilienfeld im unterennsischen Viertel ob dem Wiener Walde. In der Stiftsbibliothek ein schönes Brevier auf Pergament mit kunstgeschichtlich wichtigen Kleinmalereien.

Lübeck. Bei der Marienkirche ein den Todtentanz enthaltendes Mauergemälde, das jedoch durch Uebermalung so sehr verhunzt ist, dass man die ursprüngliche Arbeit des 15. Jahrh. nicht mehr erkennt.

Lützschena bei Leipzig. In der Speck-Sternburgschen Samml. das auf Holz gemalte Ebenbild der achtzehnjährigen Katharina Fürlegerin, von Dürers Hand aus dem J. 1497. Eine Wiederholung davon, auf Leinwand, findet sich in der Böhmschen Samml. zu Wien. Das Lützschener Exemplar ist das schönere, auch das besser erhaltene.

Maichingen im bairischen Ries. In der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek ein Gebetbüchlein in grünsammetnem Einbande, angeblich ursprüngliches Eigenthum des Kaisers Max. Durch seine bildliche Ausschmückung ist dies Büchelchen von grossem Reize, denn es enthält Miniaturen aus dem Leben Jesu von Michel Wolgemut, dessen eckige Gestalten und harte Formen in diesem zierlichen Maasstabe sich wahrhaft rührend ausnehmen.

Meersburg am Bodensee. In der Samml. des Burgbesitzers, Freiherrn von Lassperg, zwei Tafeln von Zeitblom. Auf der einen sind Maria und Elisabeth im Moment der Handreichung dargestellt (Erstere in grünem Kleide und blauem Ueberwurfe, Letztre in rothem Kleide und weissem, schleierartig über den Kopf geworfenen Tuche); die andre Tafel von gleicher Grösse schildert Maria Magdalena mit der Salbbüchse und die heil. Ursula mit dem Pfeile. Die Figuren in Dreiviertellebens-

grösse auf Goldgrund sind Kniestücke, waren aber ohne Zweifel früher ganz. Die eigenthümliche Anmuth der Köpfe, die etwas magern Hände, der grossartig schön gedachte Faltenwurf, die Pracht der Färbung, das alles ist zeugnissgebend für jenen Kernmeister der Ulmer Schule.

Minden in Westfalen. In der Samml. des Oberregierungsrathes Krüger zwei aus einer Kapelle in der Nähe von Münster stammende Tafeln, eine Kreuztragung (62 Zoll hoch, 35 Zoll breit) und eine Grablegung (28 Z. breit, 24 Z. hoch). Sie sind von einem westfälischen Meister der Endzeit des 15. Jahrh. und zeigen deutliche Verwandtschaft zu den Werken des Meisters von Werden oder des M. der Lyversbergschen Passion, nur dass sie in Zeichnung und Karakteristik noch weiter von idealer Anschauungsweise abfallen. Ebenda ein Kristus am Kreuze mit mehren Heiligen zu den Seiten, Tafel von 6 F. 1 Z. Höhe bei 5 F. 8 Z. Breite, aus der Abtei Korvey bei Höxter. Der Meister dieses Gemäldes steht mit dem vorgedachten auf gleicher Kunststufe, zeigt dieselbe Richtung vom Idealischen abwärts nach greller Karakteristik und kennzeichnet sich übrigens durch noch kältere Färbung.

Mittelroth bei Gaildorf in Oberschwaben. In dasigem Kirchlein ein Schnitzaltar aus dem J. 1499, dessen Flügel und Staffel mit beachtenswerthen Gemälden geschmückt sind. Die Staffel enthält den wundmalzeigenden Heiland zwischen den vier Evangelisten; die Farben sind hier sehr verbleicht, aber die zarte scharfe Zeichnung und die milden einfach-bürgerlichen Typen der Köpfe deuten auf eine gute Schule. Auf der sehr beschädigten Aussenseite der Flügel ist die Verkündung gemalt; rechts der Engel, angethan mit rothem Mantel und geschmückt mit Stirndiadem; links die vor ihrem Betpulte knieende Maria, welche die linke Hand auf die Brust legt und mit der Rechten eine Bewegung des Erstaunens macht. Haltung und Typus gemahnen an das Grussbild auf dem Heerberger Altare, nur dass sich in dem Mittelrother Bilde nicht dieselbe Grossheit ausspricht. Im Schreine stehen die gutgeschnitzten Statuetten St. Georgs, Mariens und St. Steffans. Das Werthvollste des ganzen Altars sind nun aber die Innerflügel, welche auf gemustertem Goldgrunde den bethlehemitischen Kindermord darstellen. Links Herodes in grünem rothgefütterten Mantel und mit spitzigem Turban; er hält in der Rechten das Zepter und zeigt in seinem vom schwarzen Barte beschatteten Gesichte den ganzen kinderfressenden Zorn. Zu seiner Linken stehen zwei Soldaten mit Pickelhauben, Panzer und Panzerhemd, der Mordbefehle gewärtig. Daneben ein Scherge mit rother Spitzkappe, Panzerhemd, rothem Rock, rothen Hosen und gelben Stiefeln; er durchsticht mit seinem Schwerte den Leib eines Kindes, dessen ganz links im Bilde stehende Mutter weinend in den mörderischen Arm greift um ihn zurückzuhalten. Ein andres Kind mit einer Kopf- und Halswunde liegt schon am Boden. Die Figuren sind zwar etwas schwer und steif, sonst aber von guter Haltung und Zeichnung; was sie besonders auszeichnet, ist die aus den Köpfen sprechende Energie. Die Färbung satt, in den Gesichtern mit einem weichen gelblichen Grundtone. — Rechterhand liegen zwei Kinder todt auf dem Boden. Ein gelbröckiger schwarzgestiefelter Söldner hat in der Rechten ein noch in der Scheide steckendes Schwert. Ein Andrer in engen Rothhosen und aufgeschlitztem Rothwamms mit Brustharnisch darüber hält mit der Linken ein Kindlein am rechten Füsschen, während die Mutter im rothsammetnem Unter- und grünem Ueberkleide es weinend am rechten Arm in der Schwebe hält und den Mörder um Gnade anfleht. Dieser hält das Schwert auf die nackte Kindesbrust gezückt und besinnt sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck von Mitleid im seitwärts gesenkten Kopfe. Dahinter steht ein andrer Geharnischter. Zuletzt steht eine Mutter kummervollen Gesichts mit einem Kind auf den Armen. Auch hier gelbliches Inkarnat, die Kinder mit nicht unlieblichen Gesichtern, sonst freilich nicht zum Besten gezeichnet. Dies sowie das Langhändige der Gestalten, die angestrebte Tiefe des Ausdrucks, die brave Gruppirung, der ganze Ton und Geist dieser zwei ganz vorzüglich erhaltnen innern Flügelbilder erinnert auf den ersten Blick an Zeitblom. Wenn nun auch aus der Vergleichung mit den Meisterwerken auf dem Heerberge hervorgeht, dass die bescheidnern Mittelrother Bilder von 1499 nicht von Zeitbloms eigener Hand herrühren können, so sprechen uns doch letztere entschieden als eine interessante Arbeit seiner Schule an.

Monkam bei Hirschau. In dasiger Kirche die Flügel eines Altars vom J. 1497, Scenen der Leidensgeschichte in schöner gefühlvoller Weise darstellend. Aus dem Gepräge dieser Bilder ergibt sich ein Meister, der etwa zwischen der oberschwäbischen und der oberrheinischen (elsässisch-schweizerischen) Schule die Mitte hält.

München. In der Pinakothek altkölnische Bilder, theils aus Meister Steffans Periode (im 1. Kabinet Nr. 1 die Heiligen Benedikt, Filipp, Matthäus und Jakobus der Jü., Nr. 2 die Apostel Bartholomäus, Simon und Matthias nebst dem heil. Bernhard,

Nr. 10 der heil. Antonius Eremita, Papst Cornelius und die heil. Magdalena, Nr. 14 Katharina, Hubert und Quirinus), theils aus nachsteffanischer Zeit (im 1. Kab. Nr. 5 ein Mittelbild nebst dazu gehörigen Flügeln, sodann die Nrn. 3. 6. 7. 8. 11. 12. 15.); Bilder der flandrisch beeinflussten Kölnerschule der 2. Hälfte des 15. Jahrh. (im 2. Kabinet Nr. 19 Verkündung, Nr. 20 Marienvermählung und Nr. 23 Mariens Eintritt in den Tempel, vom Lyversbergischen Passionisten oder Werdener Meister; die Nrn. 18. 21. 22. mit neun Aposteln, von andrer Hand, die noch mehr den eyckischen Schuleinfluss erkennen lässt; Nr. 25 der h. Kunibert mit dem h. Hieronymus, wiederum von einer andern Hand); ein Werk der Frankfurter Schule, deren Meister der flandernde Konrad Fyoll war (Altarbild mit dem Karthäuserabt Hugo und der heil. Katharina, Nr. 109—111 im 6. Kabinet); eine Kreuzigung vom fränkischen Meister Wolgemut (im 1. Saale), welche genau jener Darstellung entspricht, die sich auf der Aussenseite des Wolgemutschen Altars vom vom J. 1479 in der Zwickauer Marienkirche befindet; zwei vermuthete Werke von Schongauer (Nr. 88 im 2. Saale und Nr. 145 im 7. Kabinet); das zweifelhafte Bildniss Schongauers von Hans Largkmair, der als ein Schüler des Kolmarer Meisters bezeichnet wird (Nr. 146 in dems. Kab.); zwei Zeitblomische Tafeln Nr. 122. 126. in dems. Kab.), ein Bildniss des Vaters des grossen Dürer, bezeichnet: „1497 *Albrecht Thvrer der elter vnd alt* 70 *Jor*“ (Nr. 128 in dems. Kab.) und das Ebenbild des Oswald Krel oder Krell, ein Dürerwerk vom J. 1499. — Im Cimeliensaale der Staatsbibliothek ein latein. Gebetbuch mit sechzehn Kleinmalereien, welche eine dem Hemling verwandte Hand verrathen. — Bei dem Baumeister Fr. Xaver Mayer ein durch Inschrift am alten Rahmen beglaubigtes Oelbild aus den ersten Neunzigern des 15. Jahrh. Es entstammt der seit 1802 verschwundnen Franziskanerkirche Münchens.

Münster in Westfalen. In der Paulinischen Bibliothek ein Missale mit einer reichen Folge von Kleinmalereien im Style der Kölnerschule unter Steffan, also aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. — Im Provinzialmuseum mehre aus dem Soester Kloster St. Walburg herstammende Altarbilder, welche die verschiednen Entwicklungsstufen der von Köln beeinflussten westfälischen Schule während des 15. Jahrh. zeigen. Eins dieser Werke gehört der Frühzeit des Jahrhunderts an und enthält den Marientod mit den Nebenbildern der Verkündung und der Kindanbetung. Hier zeigt sich die Kunsthand noch mannigfach unbeholfen. Sehr bedeutend entfaltet sich dagegen die Kunstkraft in einer Marienkrönung mit den Klosterpatronen St. Augustin und St. Walburga zu den Seiten. Hohe Würde der Composition, anmuthvolles Gepräge der Köpfe und einfach edler Gewandstyl sind die Auszeichnungen dieses im Ganzen noch in der Kunstart des Kölners Wilhelm gehaltenen Werks. Mit diesen Vorzügen verbindet sich auf zwei kleinern Tafeln, welche die Flügelthüren eines Tabernakels gebildet haben und zwei weibliche Heiligkeiten (St. Dorothea und St. Ottilia) schildern, das glücklichste Streben nach dem Holdseligen und Liebreizenden. Von einem andern westfälischen Orte soll in dems. Museum ein Gemälde der Kreuzfindung herkommen, das als ein Belegstück der westfälischen Malerei der Endzeit des 15. Jahrh. betrachtet und als ein dem Werdener Meister schulverwandtes Werk befunden wird.

Münstereifel im Kölnischen. In dasiger Kirche ein gutes Altärchen mit der Kreuzabnahme immitten und mit Heiligen auf den Flügeln. Es entspricht in seinem ganzen Gepräge den durchgebildetern Werken des Lyversbergischen Passionisten.

Nürnberg. Hinsichtlich mehrer datumloser, der obigen chronologischen Zusammenstellung nicht eingereihter, aber beachtenswerth bleibender Werke in dasigen Kirchen und Sammlungen muss der Kürze wegen auf den Stadtart. verwiesen werden.

Pösenbach im obderennsischen Oesterreich. Gemälde aus der Endzeit des 15. Jahrh. in dasiger Prachtkirche.

Pottendorf im unterennsischen Oesterreich. Ueberreste von Schmelzmalereien an den Fenstern des 1474 im Bau vollendeten Presbyterium der Schlosskirche.

Prag. In der Marienkapelle der merkwürdigen Pfarrkirche am Teyn Reste von Wandgemälden. Man hat dieselben vor wenigen Jahren bei Wiederherstellung der Kapelle entdeckt. Noch ist uns nicht genau gesagt, ob jene Fresken in die 2. Hälfte des 14. oder in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen sind. (Der Maler Hellig, Custos des archäologischen Musealkabinets zu Prag, hat davon Abzeichnungen gemacht, da sich die Umrisse noch vollkommen ermitteln liessen.)

Sebenstein in Unterösterreich. Schätzbare Tafelbilder auf der Burg und bemerkenswerthe Schmelzgemälde in den Chorfenstern der Andreaskirche.

Sigmaringen. Im fürstlichen Oratorium der Kirche sieben Tafeln, deren jede 2¾ F. Höhe bei 2⅕ F. Breite hat. Sie schildern die Zusammenkunft Mariens mit

Elisabeth, die Vermählung Mariens mit Josef, die Heilandsgeburt, die Dreikönigsverehrung, die Beschneidung, die Darbringung im Tempel und den Marientod. Sämmtliche Bilder haben Goldgrund und sind von einer Hand. Die Umrisse sind sehr sichtbar; Composition und Ausführung tragen einen schwerfälligen Charakter; die Färbung ist unklar. Es mögen Werke der Ravensburger Schule sein, deren Meister Peter Tagprett war.

Stuttgart. In der Samml. des Oberprokurators Abel sehr beachtenswerthe altschwäbische Werke. Zwei Bilder auf gemustertem Goldgrunde aus Allmendingen bei Ehingen an der Donau, das eine mit den Gestalten der heil. Dorothea, des Evangelisten Johannes und der heil. Margaretha, das andre mit den Gestalten des Apostels Paulus und der Evangelisten Lukas und Markus. Die edeln Köpfe, worin ein der umbrischen Schule verwandtes Wehmuthsgefühl anklingt, die langen Verhältnisse der Figuren und die bleichen gebrochnen Farben entsprechen noch der Kölnischen Kunstweise unter Meister Wilhelm; das Bestimmtere und Naturbegründete aber in den karaktervollen Gesichtszügen der Männer verräth nebst den eckigen Ausgangsfalten der Gewänder schon die Hinneigung zu der neuen durch die Eycks vorgebahnten Richtung, daher diese Bilder etwa um Mitte des 15. Jahrh. entstanden sein mögen. Ferner eine Heilandsgeburt von einem tüchtigen, dem Zeitblom verwandten, doch anscheinend etwas älteren Meister, von dessen Hand sechs andere Flügelstücke sich im Besitze der Stadt Ulm vorfinden. Zwei Flügel aus Kloster Roggenburg bei Ulm, Frühwerke von Zeitblom; eine Katharina und Barbara, ein Valentinian und Ulrich aus dem Kloster Urspring, Werke der schöner entfalteten Zeitblomischen Kunst; auch eine Messe und eine Heilandsgeburt aus dem Wengenkloster Ulms, gute Arbeiten derselben Meisterhand. Die übrigen hervorhebenswerthen Werke dieser schätzbaren schwäbischen Bildersammlung haben wir unter den Jahren 1460, 1467, 1473, 1485 und 1496 angezeigt.

Thann im Oberelsass. In dasigem Münster eine Tafel mit vier Heiligen auf Teppichgrunde, die man mit hohem Rechte als ein Werk Schongauers bezeichnet. Der tiefe und wunderbare Ernst der Gestalten dieses Bildes, die edle Gesammtauffassung und das feine Gefühl in der Behandlung aller Einzelheiten lassen durchaus an kein bloses Schulwerk aus Kolmar denken; hier spricht Alles für ein Meisterwerk des grossen Kolmarers selbst.

Trier. In der Plattauschen Samml. ein grosser Altar aus der Neige des 15. Jahrhunderts mit den Darstellungen des Gekreuzigten, der Maria und der heil. Sendboten. In den Köpfen ist hier noch ein altkölnischer Nachklang wahrzunehmen, wogegen das Uebrige mehr nach Oberdeutschland hinweist.

Trochtelfingen im Sigmaringenschen. Wandgemälde in der dasigen verfallenden Kirche.

Ulm. Neben der Sakristeithür im Münster ein todter Kristus zwischen den Seinen, ein zweifelhaftes Schongauerwerk, das überdies starke Verpinselung erlitten hat. — In der städtischen Sammlung sechs Flügelbilder eines leider unbekannten Meisters, der dem Zeitblom verwandt, aber etwas älter ist. Sie geben zusammen eine kolossale Darstellung des Leidens am Oelberge; auf der Rückseite hat jede Tafel ein kleineres Bild aus der Heilandsgeschichte. Die grossen Darstellungen sind ausgezeichnet durch Ernst, Adel und strenge Schönheit; die kleinern ziehen durch Lieblichkeit der Köpfe an. (Eine dazu gehörige Heilandsgeburt in der Abelschen Samml. zu Stuttgart.) — In der Samml. des Prof. Hassler ausser den unter 1488 erwähnten Zeitblomischen Altartafeln aus Hausen noch acht andre Tafeln zeitblomischer Art. Letztre stammen aus der Herrichschen Samml. zu Ravensburg und enthalten Brustbilder in fast ⅓ Lebensgrösse. Die Köpfe sind sehr wahrscheinlich Bildnisse, während die Gewandungen der Fantasie angehören. Einige dieser Brustbilder sind von der Seite, andre dreiviertel und welche vollkommen von vorn. Sie sind nicht alle gleich fleissig behandelt, jedoch alle schön und etliche ausgezeichnet. Nach der Malweise und Färbung bedünken sie wie ächte Zeitblome. Ferner befinden sich in der Hasslerschen Samml. zwei beidseitig bemalte Tafeln mit Heiligen von Peter Tagprett, ebenfalls Erwerbungen aus Ravensburg. — In der Samml. des Assessors Eser zwei Tafeln von Zeitblom, welche St. Barbara und St. Katharina schildern.

Weierburg in Tyrol. Mehre Gemälde in den Zimmern ob der Kapelle des Schlosses, darunter ein Oelberg, angeblich von *Holbein dem Aeltern.*

Weingarten in Oberschwaben. In der Samml. des verst. Kaplans Buck (wol jetzt zerstreut) mehre oberdeutsche Werke aus dem Ablaufe des 15. Jahrh., z. B. ein interessantes guterhaltnes Altärchen, das auf seinem Mittelbilde den Tod von sechzehn Märtyrern in freilich unästhetischer Auffassung gibt, während die Flügel mit den vierzehn Nothhelfern bemalt sind; das goldgrundige eines Heiligen im Bischofs-

ornate; sodann St. Georg mit dem Lindwurme in einer Landschaft, eine Tafel von erstaunlichen Dimensionen (etwa 12—15 F. hoch und 10 F. breit), in der Behandlung theilweis an Dürer erinnernd, aber einer frühern Zeit angehörend.

Wien. In der Staatsgallerie vier Leidensbilder auf Goldgrund, bezeichnet *R. F.* 1491. Sie zeigen die scharfe eckige Weise der Wolgemutschen Schule und sind aller Wahrscheinlichkeit nach von demselben Wolgemutschen Gesellen, der an den Staffelbildern des Peringsdorferschen Hochaltars, die jetzt im Landauerbrüderhause zu Nürnberg hängen, mitgearbeitet und auf einem derselben die Bezeichnung „*R. F.* 1487" hinterlassen hat. (Spätere Arbeiten dieses R. F., der sich warscheinlich in Oesterreich niedergelassen, trifft man in der Stiftssamml. zu Klosterneuburg; sie bezeugen, dass er sich noch sehr vervollkommnet, ja dass er in seiner weitern Ausbildung besonders glücklich der eyckischen Schule nachgestrebt hat.) — In der Daniel Böhmschen Samml. zwei Dürerwerke aus dem J. 1497. Das eine zeigt die betende Maria in halber Gestalt und ist das Urbild zu dem in der Augsburger Gallerie befindlichen Nachbilde. Man findet darauf das Fischwappen der Familie Fürleger. Das andre Stück, auf Leinwand gemalt, gibt das Brustbild der achtzehnjährigen Katharina Fürlegerin.

St. Wolfgang im Traunkreise Oesterreichs. In der schönen gothischen Kirche ein fast 40 F. hoher Schnitzaltar, dessen beidseitig bemalte Seitenflügel (von 12 F. Höhe) ausser vier Lebensscenen des heil. Wolfgang schöne goldgrundige Darstellungen aus dem Heilandsleben in fast lebensgrossen Figuren enthalten.

Würflach in Unterösterreich. In dasiger Sebastianskapelle ein Wandgemälde mit der Darstellung des Kapellenheiligen.

Um 1500 blühten die Nürnberger Malergebrüder Kaspar, Johann und Jakob Rosenthaler, welche ihre Hauptthätigkeit zu Schwaz in Tyrol entwickelten. Dort waren sie in das Franziskanerkloster eingetreten, wo sie beinah ein Drittel des ganzen spitzbogigen Kreuzganges mit ihren Malereien schmückten. Sie bewandmalten die Gewölbräume mit den Scenen der Leidensgeschichte Jesu, auf Bestellung der reichern Familien der Stadt, die den Kreuzgang der Franziskaner zu ihrer Ruhestätte gewählt hatten. Der Ausgezeichnetste jener Malergebrüder war Kaspar, der 1514 im Kloster starb und von Johann und Jakob überlebt ward. Einige Tafelbilder aus dem Schwazer Kloster, die ebenfalls Arbeiten der Rosenthaler sein mögen, trifft man im Besitze des Grafen Enzenberg zu Innsbruck.

Im J. 1500 malte Niklas Schit die Flügel des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Gelnhausen. Diese Bilder — Verkündung und verschiedne Heilige — halten laut Kugler die Mitte zwischen der westfälischen und der oberrheinischen Kunstweise.

1500. Selbstbild Albrecht Dürers in der Pinakothek zu München. — Vier ausgezeichnete Werke der Ulmer Schule, welche der Entwicklungszeit Martin Schaffners angehören, im Verbindungsgange des Schlosses und der Kirche zu Sigmaringen. Es sind Tafeln von 7 F. 2 Z. Höhe bei 5 F. 2 Z. Breite, die in ganzen, ziemlich lebensgrossen Gestalten den englischen Gruss, die Heilandsgeburt, die Dreikönigsverehrung und die Beschneidung des Knaben Jesus veranschaulichen. Man räth beim ersten Blick sogleich auf Schaffner, wenn auch die Farben nicht so weich aufgetragen, die nackten Glieder nicht so fleischig und nicht in der eigentlichen Hautfarbe sind, wie auf den bekanntern Schaffnerschen Tafeln späterer Zeit. Das Künstlerzeichen auf der Tafel der Verkündung macht den Meister unzweifelhaft und die Zahl 15, welche über der Thür auf der Geburtstafel vorkommt, kann füglich nur 1500 oder ein dem nahes Jahr besagen. — Ein goldgrundiges Altarblatt mit der Schilderung des Marientodes, von unbekanntem Meister, in der alten Kirche zu Winzendorf in Unterösterreich. — Undatirt, aber aus dem Beginne des 16. Jahrh., ein Gemälde auf Leinwand von 3 F. Höhe bei 2⅓ F. Breite, darstellend die h. Regiswind, wie sie als Kind im Neckar bei Laufen gefunden wird, in der Sammlung des Grafen v. Uexküll zu Ulm. Dies Bild zeigt Verwandtschaft mit der fränkischen Schule und ist besonders interessant durch die Stadtansicht, welche Laufen in der ältesten Bauart vergegenwärtigt.

In den J. 1500 und 1501 arbeitete Hans Holbein der Vater für die Dominikanerkirche zu Frankfurt am Main acht grosse Tafeln mit Vorgängen aus der Leidensgeschichte, sodann einen Stammbaum Mariens und einen der Dominikaner, worauf er sich „*Hans Hollbayn de Augusta*" gezeichnet hat, endlich ein kleines Abendmahl und vier dazu gehörende Scenen aus der Heilandsgeschichte: Kristi Einzug in Jerusalem, die Vertreibung des Schachervolks aus dem Tempel und zwei Leidensbilder. Das Einzugsbild und die Krämerverjagung (jedes 23 Z. 6 L. hoch, 18 Z. 9 L. breit) trifft man jetzt unter den Nrn. 115 und 116 in der Gall. des Frankfurter Kunstinstituts. Das als Mittelbild gedient habende Abendmahl ist der Leonhardskirche

Frankfurts zugefallen. Der Stammbaum der Maria, im Städelschen Institut, hat eine latein. Inschrift, welche ausser dem Meisternamen auch das Arbeitsjahr (1501) angibt. Die Anordnung dieses Gemäldes ist arabeskenartig, wie es Stammbäumen zusagt. Unten sitzt Jesse, von etwas gezwungen freundlichem Ausdruck, mit ins Grünliche spielender Karnation; umher Abraham, ruhig ernst hinausschauend, Isaak mit langübergebogner Nase, in betrachtendes Nachdenken versunken, und Jakob; darüber Manasse, und vom Stamme ausgehend David, als ältlicher Mann, in freudigem Sinnen die Harfe spielend, dann Salomo etc. In diesem Bilde herrscht, der Aufgabe gemäss, eine mehr alterthümliche Ruhe und Tüchtigkeit. Der Fleischton ist bald kühler mit grauen Schatten, bald wärmer durch bräunliche.

Bald nach 1500 fällt das Hauptwerk der letzten Blütenzeit der Kalkarer oder Klevischen Schule. Es schmückt den Hochaltar der Kalkarer Kirche und besteht aus zwei grossen Flügeln, welche eine figurenreiche, kunstvoll geschnitzte Kreuzigung zuschliessen; innen und aussen mit je vier Tafeln, die 3 F. hoch und um einen halben breiter sind. Für einen letzten Aufsatz des Schreines kommen hiezu noch zwei kleine Tafeln, die ein Viertel so gross als die Hauptflügel sind. Diese obern haben innen das Isaakopfer und die eherne Schlange, aussen die Verkündung und Heilandsgeburt; die untern aber aussen rechts die Beschneidung und Taufe, die Anbetung und Auferstehung, links die Darbringung und die Samariterin am Brunnen, Kristus im Tempel und die Erweckung des Lazarus. Innen folgen dann rechts der Judaskuss, ein Eccehomo, die Dornenkrönung und Pilatus; links machen den Schluss die Verklärung und Himmelfahrt, die Geistausgiessung und der Marientod. In Kolorit, Modellirung und Technik tritt ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der auf den Lehrer oder Vormeister jenes kölnischen Meisters schliessen lässt, welcher nach einem Bilde in der Münchner Pinakothek als Meister des Todes Mariä bezeichnet wird und den man eine Zeitlang irrig als Schoreel angesehn hat, daher ihn nun Einige auch den Pseudo-Schoreel nennen (vergl. das J. 1520). Die Aehnlichkeiten des Kalkarer Altarmeisters und des Kölnischen Marientodmeisters erstrecken sich, ausser der Durchsichtigkeit und dem Schmelze der Karnation, auf bestimmte Gesichtbildungen, Bewegungen und sonstige Motive. Die Samariterin am Brunnen z. B. gleicht in der Stellung der heil. Kristine, in den Zügen der h. Gudula auf der Tafel des Marientodes zu München. Doch ist das Altarwerk zu Kalkar noch um Vieles einfacher, kerniger, in der Composition minder absichtlich und berechnet, im Ausdrucke tiefer, in den Leidenschaften bei milder Fantasie empfindungreicher und in der Farbengebung zwar minder fein, in der Karakteristik aber bestimmter und fester. In alledem erscheint es durchweg der eyckischen Schule zugewandt, vornehmlich dem brüggischen Roger, dessen Compositionsart der Kalkarer Meister oft mit jenem Ausdrucke der Karaktere festhält, der eine stumme Sammlung vor wunderbar Heiligem kennzeichnet und aus Eyckischen Werken genugsam bekannt ist. Doch lässt der Kalkarer eine unschuldige Lieblichkeit vorwalten und zugleich bringt er das Nachgebildete mit dem Eigenen in guten Fluss. Nur im Judaskuss, in der Dornenkrönung und Ausstellung Kristi stellt sich Uebertriebenes und Verzerrtes ein. Auch bleiben in einigen Bildchen die schwarzen Umrisse sichtbar. Die Ausführung bezweckt bei wolgelungener Wirkung kein grosses Detail. Das Roth und das Blau sind tieffarben, das Grün saftig; Gelb ist selten gebraucht. Landschaft und Baulichkeiten treten in gehöriger Abtönung zurück. Unter den einzelnen Bildchen sind ganz vorzüglich in Gruppirung und Ausdruck die „Lazaruserweckung“ und die „Scene am Brunnen.“ Im Urständsbilde (Auferstehung) schwebt der Heiland, rings von Goldstralen umgeben, in weissem Leichengewand empor, wodurch der Maler nach Möglichkeit den sich körperfrei fühlenden Geist zu veranschaulichen gesucht hat. Auch erscheint die Maria in der Schilderung ihres Todes wie urplötzlich verjüngt, so treffend ist der Verklärungsausdruck ihres Antlitzes.

1501. In der Gallerie zu Augsburg ein äusserst schönes Bild von Hans Burgkmair: Kristus und Maria auf dem Himmelsthrone, darunter mehre Halbfiguren von Heiligen; auf dem Flügel links vom Beschauer Apostel und Kirchenväter, rechts Profeten und Heilige. Ebenda ein andres Burgkmaiersches Bild derselben Zeit; dies enthält in einem Spitzbogen oben den Oelberg, darunter den thronenden Petrus und zu beiden Seiten mehre Heilige. — In der Samml. des österreichischen Stiftes Herzogenburg eine Heilandsgeburt mit dem Künstlernamen am Unterkleide Mariens: Jeorg Prew von Au. Die Rückseite ist mit der Dornenkrönung bemalt. — In der Samml. des österr. Stiftes Klosterneuburg vier Bildchen aus der Leopoldslegende vom Meister „R. F.“ Die Naivetät der Vorstellungen und die Farbenfrische dieser Bildchen gemahnen an die besten Kleinmalereien der Eyckischen Schule. — In den Rathsstubenfenstern zu Basel die schmelzgemalten zwölf Kantonalwappen mit

Schildhaltern. (Die Entstehungszeit dieser schönen Glasgemälde ergibt sich aus dem Wappen von Solothurn, das mit 1501 bezeichnet ist.)

1501—1508. Endzeit der malerischen Thätigkeit des Bambergers Wolf Katzheimer. Im J. 1501 verlor er seinen Gönner, den Bamberger Fürstbischof Georg Gross v. Trockau, den er noch als Hingeschiednen „rosiren" musste, wofür er mit einem Gulden honorirt ward. Der nachfolgende Fürstbischof, Veit Truchsess v. Pommersfelden, ein Regent, der bei aller Sparsamkeit dennoch den Künsten sehr huldigte, bestellte alsbald bei Meister Katzheimer einen Hochaltar für die Wallfahrtskapelle Gügel bei Schloss Giech, doch weder er noch sein Nachfolger Georg Marschalk v. Ebnet erlebten die Vollendung des Werks, das erst 1505 aufgestellt werden konnte.

1501—1512. In diese Zeit fallen die Werke eines merkwürdigen Kölner Meisters, dessen Streben auf das Graziöse gerichtet ist, der aber darin bei noch nicht hinreichenden Kunstmitteln leicht ins Wunderliche verfällt. Seine Bilder wahrzeichnen sich durch sonderbar lächelden Gestalten von sehr magerer Körperlichkeit und oft manierirter Stellung. In Färbung und Modellirung findet man Zartheit und Eleganz; seine Karnation spielt öfter etwas ins Perlgraue; seine Gewandmalerei ist von fantastischer Pracht. Da seine Werke eine Zeitlang irrig auf Lukas v. Leyden getauft worden sind, so wird er nun von Einigen der „Pseudo-Lukas" genannt, während Andre ihn als den Meister des Lyversbergischen Thomas bezeichnen, nach dem Hauptbilde eines um 1501 gemalten Altars, der aus der Kölner Karthause in die berühmte Samml. des Stadtraths Lyversberg gekommen und jetzt durch Erbschaft dem Hrn. Haan in Köln zugefallen ist. Jener Altar war eine Stiftung Peter Rincks; das Mittelstück schildert den sich von seinen Zweifeln erlösenden Thomas, der seine Finger tief in die Wunden des Auferstandenen steckt. Der umnimbte Kristus schiebt sorgsam nach, um den Zweifler gründlich entzweifeln zu helfen. Oben der engelumgebene Gottvater; zu den Seiten vier Heilige, die ganz wundersüsse Freude über das Begebniss verrathen; unten auf blumigem Rasen musicirende Himmelskinder. Auf den Flügeln innen und aussen Heilige. Von dems. Meister finden sich noch andre Werke zu Köln (in der Geyrschen Samml. ein Gekreuzigter mit den Seinen und St. Hieronymus, in der Kerpschen Samml. eine Muttergottes), dann zu Mainz (im Museum eine Tafel mit zwei Heiligen), zu München (in der Pinakothek drei Tafeln mit Heiligen, welche vor einem goldgewirkten Teppich stehen, über dem sich eine Landschaft bemerklich macht), zu Paris (im Louvre eine Kreuzabnahme) etc.

1502 wurde *Aldegrever* (*Aldegraf*), der zu Dürers namhaften Schülern zählt, zu Paderborn geboren. (Hiemit wird, nach Weigands Archiv für Geschichte und Alterthumskunde III. 331, unsere Angabe im Künstlerartikel B. I. S. 249 berichtigt.)

1502 malte Holbein der Vater für das Augsburger Katharinenkloster eine seiner Haupttafeln, die Verklärung Kristi, welche nun unter den Schätzen der Augsburger Gall. glänzt. Diese Tafel war eine Stiftung Ulrich Walthers, eines Augsburger Patriziers, der zwei seiner Töchter im Katharinenstifte hatte, nämlich Anna, welche damals Priorin, und Maria, welche zur Zeit Küsterin war. Meister Holbein hat auf dieser dreitheiligen Tafel (wofür er 54 Gulden 30 Kreuzer empfangen) in der mittlern Abtheilung den in lichtfarbenem Gewande auf dem Berge stehenden und scheidend noch segnenden Heiland auf sehr edelwürdige Weise geschildert; linkerseit schaut man die Austreibung eines Teufels, wo besonders der Besessene gelungen ist, rechterhand aber das Wunder der Viertausendspeisung. Auf dem Entteufelungsbilde knien die beiden geistlichen Töchter der Waltherschen Familie, dann die Mutter mit zehn andern Töchtern. Die Köpfe dieser Mädchen sind sehr naiv. Auf dem Speisungsbilde interessiren in hohem Grade die lebensvollen männlichen Bildnisse, Ulrich Walther mit zwei und dessen Bruder mit fünf Söhnen. Unter den Söhnen des Stifters ist der kräftige, muthig aufblickende zugleich jener geschichtlich glänzende, welcher bei dem Turniere, das Kaiser Max zu Augsburg veranstaltete, über alle Ritter den Sieg errang. Unter den genüberknieenden Bruderssöhnen zeichnet sich ein Jüngling durch hinreissende Lieblichkeit aus. — In dems. Jahre lieferte Vater Holbein für das Kloster Kaisersheim sechzehn längliche Tafeln mit Gegenständen aus der Heilandsgeschichte. Dieselben sind jetzt im ersten Saale der Pinakothek zu München aufgestellt und gehören zu den flüchtigern Arbeiten des Meisters. Einzelnes darin deutet auf die eyckische Schule. Maria z. B. hält auf dem Darbringungsbilde das Kind weit von sich ab, als sei es ihr wunderbar fremd, und der Hoheprieser nimmt es in derselben Empfindung aus ihren Händen. In den Leidensbildern machen sich tolle Narrengesichter voll dämonischer Wuth und Besessenheit geltend, während ihnen Kristus in möglichser Reinheit der Form genübersteht.

Das Kolorit ist hell und lässt neben saftigem Grün, Gelb und Roth besonders ein im Lichte fast weisses Blau vorherrschen. — Aus dems. Jahre datiren zwei auf der Bibliothek zu Basel befindliche Duodezbüchlein mit Holbeinschen Studien voll Lebens und Wahrheit.

Andre Werke aus dem J. 1502. In der Gall. zu Augsburg eine giebelförmige Tafel, die zu den sogen. Basilikenbildern des Augsburger Katharinenstiftes gehört hat. Sie enthält in ihren einzelnen, durch reichgermanisches Gestänge abgetheilten Feldern folgende Vorstellungen. Immitten der untern Reihe die römischen Kirchen Sebastian und Lorenz mit den Gestalten dieser Heiligen, wozwischen der heil. Steffan steht. An der zweiten Kirche ist zu lesen: 1502 *Ecclesia hujus Sancti Laurentii. L. F.* Zu den Seiten die h. Helena, welche von einem Bischofe die Kreuzesnägel empfängt, und der Kaiser Konstantin, der in ihrer Gegenwart gekrönt wird. Immitten der obern Reihe die Verrathung Jesu durch Judas, an den Seiten die feierliche Begrüssung Helenens und die Erweckung eines Todten durch Berührung des wahren Kreuzes. Der Meister dieser Tafel, der noch nicht enträthselte L. F., schliesst sich dem Hans Burgkmair an, kommt aber, trotz seiner unleugbaren Geschicklichkeit, demselben nicht gleich. Seine Köpfe sind minder schön, auch härter im Malwerk; seine Gestalten haben kürzere Verhältnisse; seine Gewandungen sind minder scharf und dabei kleinlicher motivirt, sein Fleischton schwerbraun und seine Hintergründe schwarz.*) — In der Sammlung des Hrn. Peter Vischer zu Basel eine schöne sehr reich componirte Kreuzigung von Dürer. Es ist eine mit der Pinselspitze in Tusche und Weiss gemachte, in allen Theilen mit seltenster Liebe und ganzer Meisterschaft durchgeführte Farbenzeichnung auf grauem Papiere. — Auf einer Gedenktafel in St. Lorenz zu Nürnberg die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen innerhalb eines Rosenkranzes, nebst vier Engeln in den Zwickeln; ein Gemälde von guter Meisterhand, das nur für nähere Betrachtung zu hoch hängt. — Sodann ein sehr interessanter Teppich (6½ F. lang, 2½ F. hoch) beim Maler Schwarz in Ulm. Darauf sind buntfarbig sieben halblebensgrosse Gestalten von Heiligen und etliche Wappen eingewoben. (Bruno, Franziskus, Klara, Maria, Nikolaus, Ulrich und Vincenz.)

1503 ist nach Wahrscheinlichkeitsrechnung das *Geburtsjahr* des Nürnberger Glasmalers, Kupferätzers und Formschneiders *Augustin Hirschvogel.* (Nicht 1506, was man zuerst in Malpe's *Notices sur les graveurs, Besançon* 1808. *p.* 311, angegeben findet, welche irrige Angabe sich durch Füssli, Ersch-Gruber und Nagler fortgepflanzt hat. Vergl. Josef Hellers berichtigende Mitth. in Nr. 44 des Stuttg. Kunstblattes 1846.)

Werke aus dem J. 1503. Das erste Chorfenster der Südseite der Münchner Frauenkirche, gestiftet von Einem aus dem Geschlechte der Lewen, der mit seiner Frau, aus der Münchner Patrizierfamilie Stapf, bei den Wappen in den untern Eckscheiben des Fensters kniet. Dies Chorfenster übertrifft sowol an Farbenpracht als an wirklicher Kunst beiweitem das Herzogenfenster derselben Kirche. — Im südlichen Seitenschiffe der Stiftskirche zu Oberwesel ein grosses vom Canonicus Lutern gestiftetes und vielleicht auch vom Stifter selbst gemaltes Bild, welches den Heiland im Kreise der an einem Rundtische versammelten Jünger, wobei auch Martha und Maria zugegensind, schildert. Die Flügel dieses sehr tüchtigen Werks voll Ausdrucks und Sinnigkeit sind mit Heiligen bemalt. — Vielleicht aus dems. J. ein Ecce-homo von Dürer in der Samml. des Handelsassessors Grenner zu Regensburg. Es ist mit der Pinselspitze in Sepia mit in Weiss gehöhten Lichtern auf gefärbtem Papiere gezeichnet, und so edel in der Auffassung wie meisterwürdig in der Ausführung.

1503—7 hat Holbein der Vater mehre Arbeiten für das Kloster St. Moritz zu Augsburg geliefert. So besagen wenigstens die Zech- und Pflegrechnungen dieses Klosters. Von den betreffenden Werken scheint nichts mehr vorhanden zu sein.

1504 ist die Bestell- und Entstehungszeit des bedeutsamsten Werkes von Vater Holbein. Es ist dies eins jener mehrerwähnten Basilikenbilder, welche das Katharinenstift zu Augsburg geschmückt haben und nun als Galleriewerke wieder an demselben Orte glänzen. Das vom Stiftsfräulein Veronika Welser 1504 bestellte Basilikenbild betrifft die Paulskirche Roms und ist als Holbeinisches Werk durch die Inschrift am frühern Rahmen beglaubigt. Form und Eintheilung dieser Tafel stimmt mit der 1502 gemalten Maria maggiore überein. In der Giebelspitze sieht man die

---

*) Die Chiffre L. F. lässt sich auf einen Ludwig Fries deuten. Ludwig Schongauer, der in den Ulmer Steuer- und Bürgerbüchern 1480—1491 auch Ludwig Fries der Jüngere genannt wird, hatte zugleich zu Augsburg das Bürgerrecht (sicher im J. 1486) und könnte dem alten Burgkmair (Thomas) einen wiederum Ludwig Fries sich nennenden Sohn in die Lehre gegeben haben, der solchenfalls neben dem jüngern Burgkmair (Hans) gearbeitet haben würde.

„Dornenkrönung“ (wo einer der thätigsten Schergen tendenziöse Hosen mit weissen und blauen Zwickeln trägt, wodurch sich die damalige Stimmung der freien Reichsstädter Augsburgs gegen Baiern ausspricht), rechts im Hintergrunde die „Bekehrung Pauli“, im Vorgrunde die „Paulustaufe durch Ananias“, neben der Taufe einerseit ein Zuschauer mit zwei Söhnen, andrerseit Paulus im Kerker, wie ihm ein Schreiben gebracht wird. Immitten der Tafel die „Paulsbasilika“ mit bezüglicher Inschrift. Auf Kragsteinen an der Kirche die Bildsäulen der Apostel Johannes, Andreas, Petrus und Jakobus. Im Hintergrunde Paulus als Prediger vor mehren sehr andächtigen Zuhörern. Rechts wandelt St. Paul mit einem heil. Könige, links reicht er einer Jungfrau etwas in einem Tuche. Im Vorgrunde rechts die „Paulusmarter“, links Papst, Kardinal, Bischof und Mönche um die Bahre des Apostels versammelt, mit dem Leichenzuge im Hintergrunde, wobei der Papst das Apostelhaupt trägt, und noch einem Fernbilde dahinter, wo zwei Hirten zu sehen, deren einer das umnimbte Apostelhaupt auf seinem Stabe hat. Die grossen überraschenden Vortrefflichkeiten dieses Werks, besonders des mittlern Theils von tiefer blühender Färbung, haben den Dr. Waagen glauben lassen, dass es erst um 1517 vollendet worden und der junge Hans Holbein daran behilflich gewesen sei. Passavant beweist dagegen, dass das Bild sicher um 1504 von Vater Holbein ausgeführt worden; der Meister hat nämlich eine Anspielung auf seine starke Neigung zur schönen leider ins Kloster spazirten Stifterin einfliessen lassen, denn immitten des Bildes sizt eine vom Rücken gesehene blühende Jungfrau in weltlicher Tracht, so dass man nichts von ihrem Gesichte, sondern nur den schönen Nacken sehen kann, während die Lehne ihres Stuhles den Namen Thekla ausplaudert, wodurch denn die Thekla Welserin, die man im Kloster Veronika nannte, verrathen ist. Ueberdies steht von Thekla nicht weit entfernt ein Mann mit zwei Knaben (links als Zuschauer bei der Paulustaufe); es ist Vater Holbein selbst mit seinen Söhnen Ambrosius und Hans, von welchen der ältere etwa vierzehnjährig, der jüngere (der 1498 geborne) etwa sechsjährig erscheint, wonach also die Malzeit des Bildes mit der Bestellzeit zusammentrifft. Der Einzige, der am Werke mitbetheiligt gewesen sein könnte, wäre Vater Holbeins jüngerer Bruder Siegmund.

Werke andrer Meister aus dem J. 1504. Drei goldgrundige Bilder von Zeitblom in der Gall. zu Augsburg. Sie vergegenwärtigen die Heiligen Alexander, Eventius und Theodotus, und zeigen den Ulmer Meister in jedem Betracht von seiner günstigsten Seite. — Zwei Bildnisse von einem oberdeutschen Meister im Städelschen Museum zu Frankfurt am M. Es sind die in voller Lebensgrösse auf Goldgrund gemalten Gestalten eines Frankfurter Patrizierpaars, des Niklas v. Stalburg und seiner Frau Margaretha, einer Gebornen v. Rhyn. Jedes dieser Bilder, 69 Zoll hoch, 20 Zoll 9 Lin. breit, ist oben mit erhobenem Schnitzwerke verziert. Auf dem Rahmen des weiblichen Ebenbildes steht oben: *Dusend fünf hundert und fier iar*, unten: *Margret Stalburgern was ich gestalt da ich* 20 *iar was alt.* — In der Burggallerie zu Nürnberg ein von der Familie Löffelholz gestiftetes Epitafgemälde aus der Lorenzkirche. Es schildert in reicher Composition auf Goldgrund die Familie Jesu mit dem Gottvater darüber. Der treffliche Meister dieses Bildes ist unabhängig von Wolgemut und Dürer, indem er vielmehr mit dem Meister der auf Schongauers Namen getauften Werke zusammenhängt. Seine Zeichnung ist besser als die Wolgemutische, seine Formen sind voller, seine Malerei verschmolzener, der Gewandgeschmack reiner. Besonders edel sind seine Köpfe. — In der Gall. Sciarra zu Rom ein sehr anmuthiges Bildchen der heil. Familie von Lukas Kranach.

1505 stellte Wolf Katzheimer den vom Bamberger Fürstbischof Veit Truchsess v. Pommersfelden gestifteten Hochaltar in der Wallfahrtskapelle Gügel bei Bamberg auf. In den fürstbischöflichen Kammerrechnungen (jetzt im k. Archive zu Bamberg) heisst es unter diesem Jahre: „*Item* IIIJ *Gulden* V ℔ XXIJ *pf. geben Meister Wolffgang Maler vff die* XVIJ *Gulden* XVJ *pf., So er hiuor von Bischoff Veyten vnnd Bischoff Georgenn Seylingen empfangen hat für die tafel So er vff ir beder beueln gein gugel gemacht vnnd vffgesetzt hat, Ist Ime verdingt vmb xxj gulden* IIJ *ort, zalt Samstags nach Dorothee.*“ (Von diesem Werke, das um 1644 einem neuen Altargemälde weichen musste, ist jetzt keine Spur mehr aufzufinden.) — In demselben Jahre machte Meister Katzheimer zu Bamberg die Zeichnung zum Erzdenkmale Bischof Georgs II. (Marschalks von Ebnet), das der neue Bamberger Fürstbischof Georg v. Limburg seinem Vorgänger durch Peter Vischer errichten liess. Die betreffende Stelle in der Kammerrechnung lautet: „3 *Pfund gegeben Meister Wolfgang Maler von einer Visirung zum Guss über Bischof Georgs Leichenstein.*“

St. Kristof mit dem Kristkinde auf der Schulter und St. Veit mit der flammenden Blume in seinem Gefässe, bezeichnet: *Joann Bvrgmair faciebat. An. MDV.*, in der Moritzkapelle zu Nürnberg.

1506 malte Dürer zu Venedig das sogen. Rosenkranzbild, das sich jetzt im Stifte Strahof zu Prag befindet. Dies laut der Inschrift binnen fünf Monaten ausgeführte Werk ist eine „Marienkrönung durch zwei Engel“ und enthält unter den Anbetenden die Bildnisse Kaiser Maxens, Willibald Pirkheimers und Dürers selbst.

1506. Eine sehr vorzügliche Kreuzigung von Albrecht Altorfer in der Sammlung des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg. Dies Werk des so vielseitigen Meisters ist in einem seltenen Grade vom Geiste des Dürer durchdrungen. Die Zusammenstellung schön, der Ausdruck der Affekte ergreifend und edel, die Zeichnung fein, die Fleischfarbe glühend, das Ganze überaus klar, die Ausführung von miniaturartiger Sorgfalt. — Darstellung einer Prozession über einem Grabmale zur Linken des Altares in der Nikolaik. zu Berlin. — Gemälde der Kreuzigung von Rafon aus Eimbeck im akademischen Museum zu Göttingen. (Jener Eimbecker Meister ist in seiner Richtung dem Soester Jarein [Jarenus] verwandt, lässt jedoch dabei Elemente wahrnehmen, die auf Einfluss der fränkischen Meister hinweisen.) — Grosses Altarbild mit dem heil. Niklas und Scenen aus dessen Legende, nebst andern Heiligen auf den Flügeln, im Chore des nördlichen Seitenschiffs der Stiftskirche zu Oberwesel. (Werk eines mittelrheinischen, von der oberdeutschen Schule beeinflussten Meisters, der vielleicht mit Canonicus Lutern, dem Stifter dieses und andrer Gemälde besagter Kirche, identisch ist.) — Herrliche Glasmalereien in der prachtfenstrigen Kirche des Marktes Weiten in Niederösterreich. (Fünf Fenster.)

1507 schloss Michel Wolgemut mit den Gemeindevorstehern Schwabachs den Vertrag über den Hauptaltar dasiger Stadtkirche. (S. den Abdruck dieses Vertrags in Joh. Heinrichs v. Falkenstein „Chronicon Svabacense“ p. 90, auch in Meusels Miscellen.) Der Schrein enthält die „Marienkrönung“, ein Schnitzwerk von bedeutender Grösse und vorzüglicher Kunst; zu Seiten die Gestalten des Evangelisten Johannes und St. Martins. Kleine Bilder: Gefangennehmung Kristi, Händewaschung Pilati, Kreuztragung und Kreuzigung, Taufe, Einsetzung des Nachtmahls (nach anderm Bericht: Messe des heil. Gregor), die Predigt des Täufers und das Wunder des heil. Steffan, bei dessen Geburt ein Götzenbild einstürzte. Ferner die Johannesenthauptung, die Herodias, St. Martins Manteltheilung und seine Segnung dreier Erweckter, welche sich aufrichten. Das Landschaftliche, was in diesen Gemälden vorkommt, ist überaus schön. (Vergl. Quandts Abhandlung über Wolgemut.) Abgesehn von dem grossen Schnitzwerke, das Stossens oder seiner Schule würdig erachtet wird, erscheint der dreifach geflügelte Schwabacher Altar fast durchweg als ein Werk der Jüngerschaft Wolgemuts, die ihn natürlich nach den Entwürfen des greisen Meisters und unter dessen Aufsicht ausgeführt hat. Nur die lebensgrossen Gestalten des Täufers und St. Martins auf dem dritten (feststehenden) Flügelpaare bekunden Wolgemuts eigene Hand. Hier lässt sich im Einzelnen schon die Rückwirkung Dürers auf den Altmeister erkennen. (Beiläufig sei bemerkt, dass auf dem Altare die Jahrzahl 1506 vorkommt; ein Beweis, dass einzelne Altartheile in der Wolgemutischen Altarfabrik schon vor dem Vertragsabschlusse fix und fertig waren.)

1507. Zwei Dürerwerke: die einst vielbewunderte Darstellung Adams und Evens, welche nun durch Uebermalungen völlig verdorben ist, im städtischen Museum zu Mainz, und das schöne Bildniss eines jungen blondhaarigen Mannes mit runder Mütze in der Staatsgall. zu Wien. — Vom Meister R. F. ein lebensgrosser heil. Leopold in der Stiftssammlung zu Klosterneuburg. — Zwei Bildchen auf Holz unter einem Rahmen, beide mit Altorfers Malerzeichen, im Museum zu Berlin. Links kasteit sich der vor dem Kreuzbilde knieende Hieronymus mit dem Steine, daneben sein Löwe. Den Hintergrund bildet eine baumreiche Gebirgslandschaft mit einem Klostergebäude. Rechts empfängt der knieende Franziskus von dem in der Luft erscheinenden geflügelten Kruzifixe die Wundmale. Hintergrund gebirgige Landschaft mit lebhaftem Abendroth. — Ein schönes Choralbuch mit Kleinmalereien (das sogen. „Gänsebuch“) in der Sakristei von St. Lorenz zu Nürnberg. Die Figuren etwas kurz.

1508 erscheint der Bamberger Meister Katzheimer zum Letztenmale in den fürstbischöflichen Kammerrechnungen. Vermuthlich ist er in diesem Jahre verstorben. Ihm folgte als bischöflicher Maler Hans Wolf, von welchem sich noch Gemälde in der städtischen Gall. zu Bamberg vorfinden. — In demselben Jahre etwa wurde *Hans Sebald Lautensack* zu Bamberg geboren.

1508. Altarwerk des Eimbecker Meisters Hans Rafon im Domchore zu Halberstadt. Das etwas überfüllte Mittelbild schildert die Kreuzigung; die Flügel enthalten innen den englischen Gruss, die Anbetungen durch die Hirten und Könige und die Darbringung im Tempel, aussen Heilige. Die Köpfe sind ausgezeichnet durch

kräftige Individualisirung. — Das Martyrium der 10,000 Kristen, welche der Perserkönig Sapores II. hinrichten liess, in einer felsigen Landschaft dargestellt, wo im Vorgrunde der Sultan zu Ross mit seinem Gefolge die Befehle ertheilt. Immitten des Vorgrundes steht der Meister Albrecht Dürer nebst seinem Freunde Willibald Pirkheimer und hält ein an einen Stab gestecktes Papier, worauf sein Künstlerzeichen und die Schrift steht: „Iste faciebat anno domini 1508 albertus dürer alemanus." Dies Gemälde mit kleinen Figuren befindet sich jetzt, von Holz auf Leinwand übertragen, in der Staatsgallerie zu Wien. (Vergl. den Art. *Dürer*, B. III. S. 203.)

Wahrscheinlich aus dem J. 1508: das ausgezeichnete Gemälde der thronenden Muttergottes auf der Bibliothek zu Strassburg. Dies mit Oelfarben auf Holz gemalte Marienbild ist fast lebensgross. Zu beiden Seiten des Thronsessels befindet sich das Strassburger Stadtwappen. In den goldnen Grund ist ein wolkenähnliches Muster eingepresst. Die Bekleidung der Maria mit weiten Vorderärmeln und reicher Besetzung mit Edelsteinen an Kleid und Schuhen erinnert an die Tracht des 12. Jahrh. Alle übrigen Ornamente, wie auch der Faltenwurf, der an den Ausgängen viel und scharf gebrochen ist, setzen die Entstehung des Bildes um den Anfang des 16. Jahrh. Eine etwas verstümmelte Jahrzahl scheint denn auch das J. 1508 zu bezeichnen. Der Ausdruck Mariens hat etwas sehr Eigenthümliches und Lebendiges, ihre weitgeöffneten glänzenden Augen stimmen mit der lebhaften Bewegung ihrer weit ausgebreiteten Arme, womit sie „alle die Mühseligen und Beladenen" zum Kinde des Heiles kommen heisst. Zu diesem lebhaften Ausdrucke bildet die ruhige und würdige Haltung des Kristkindes einen schönen Gegensatz, was dem Bilde einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Die Färbung ist sehr kolorirt und tief durch starke Lasuren, die Ausführung durchaus meisterlich.

1508—1539 wird der ausgezeichnete Ulmer Meister Martin Schaffner, dessen Geburts- und Sterbejahr bis jetzt noch unbekannt sind, in den Ulmer Stadtbüchern als Maler und Bürger erwähnt. Er hatte bei dem alten Hans Schüchlin (Schühlein) gelernt und dessen jüngste Tochter zur Frau erhalten, wodurch er Schwager des mit einer ältern Schüchlin beweibten Zeitblom geworden war. Wiewol Schaffner ein weit bedeutsamerer und geistreicherer Künstler als Schüchlin ist, so zeigen doch seine frühern Werke bei aller Feinheit der Karakteristik im Allgemeinen dieselbe Auffassungs- und Behandlungsweise, die wir bei seinem Lehrmeister vorfinden. Allmälig bildete er sich indess eigenthümlich aus; er rundete seine Formen besser ab, ward immer tiefer in der Ausprägung der Karaktere und verlieh auch seiner Färbung zuweilen einen harmonischen kühlen Ton, obschon er weit öfter durch seine scharf aufgesetzten Lichter, namentlich in den Fleischtheilen, etwas Grelles und Blechernes bewirkte. Mit Schaffner hebt zwar kein wesentlich neuer Typus der Ulmischen Schule an, wol aber wird der bisherige durch ihn zum Endziel geführt. Er schritt weiter auf dem von Schühlein angebahnten Wege, von welchem Zeitblom, um auf anderm Felde zu glänzen, fernblieb. So ist denn das Gebiet, in das er sich begibt, die neue Erfindung reicherer Compositionen, bewegter Gruppen und menschlich naher Motive. Engel, spielende Kinder und sonstige Figuren bringen in die Vorgänge mannichfaltiges Leben, in naiver Weise erhöht durch Züge aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, durch leichte freie Bewegungen, landschaftliche Umgebung und anderweites Beiwerk. Seine Gesichter sind selbst in geschichtlichen Bildern theilweis unmittelbar der Natur entlehnt, von derber schwäbischer Art, die er dann nicht immer der Scene gemäss durch den Ausdruck tiefrer Empfindung beseelt. Andrerseit erstrebt er volle edle Formen und erreicht eine so freie Schönheit und solchen Schwung der Linien, dass er in dieser Hinsicht fast alle bisherigen Meister besiegt. Gleich gelungen ist seine Gewandung. Doch bleiben Verstösse nicht aus, und die doppelte Richtung, die er verfolgt, will sich nicht vollständig verschmelzen. So ist die lebendige Composition und Zeichnung sein bestes Verdienst. Als Ausbilder dessen, was Schühlein angestrebt, beschliesst er die Reihe der selbständigen Ulmer Meister, und so endet mit ihm die Blüte der oberschwäbischen Schule in einer Zeitperiode, wo überhaupt die kräftig nationale Eigenthümlichkeit der bildenden Künste in Deutschland durch die Macht verschiedener feindlich wirkender Verhältnisse ihre Endschaft erreicht hat.

Bis 1509 wird der Ulmer Meister Jörg Stocker der Aeltere erwähnt. Er arbeitete bereits 1469. Man schreibt ihm eine Pietas mit den vierzehn Nothheiligen und ein Marianisches Gemälde in zehn Abtheilungen (aus dem J. 1509) in der Neidhartschen Kapelle des Ulmer Münsters zu. Diese Werke geben schwächeres Zeugniss vom Ulmer Schulkarakter, sprechen aber noch durch manche Köpfe an.

1509 vollendete Dürer eine „Himmelfahrt Mariens" für den Schöffen Jakob Heller zu Frankfurt am Main. Nach diesem gepriesenen Bilde, das in die Frankfurter

Dominikanerkirche gestiftet worden und bei einem Brande untergegangen ist, hat man glücklicherweise noch ein vollständiges, durch Paul Juvenel beschafftes Nachbild (von 69 Zoll Höhe bei 51 Zoll Breite), das sich jetzt im Städelschen Museum vorfindet. Dagegen ist aus dems. Jahre ein andres Dürerwerk erhalten: die sauberst gemalte „Dreikönigsverehrung", welche unter den Cimelien der Florentiner Tribüne glänzt.

Werke Anderer aus dem J. 1509: die äusserst zart empfundene Schilderung der „Muttergottes mit zwei Engeln und der heil. Katharina" von Lukas Kranach im Domchore zu Erfurt. In solchen von Liebesinnigkeit durchglühten Bildern muthet uns Kranach, nach Schorns treffendem Ausdrucke, ganz wie ein deutscher Francia an. — Edle in Landschaft thronende Maria mit freilich unedlem Kinde von Hans Burgkmair in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg. — Die Prachtfenster im nördlichen Seitenschiffe des Kölnerdoms.

1510. Das sehr vollendete, ausserordentlich zarte und liebliche Bildchen der Maria, welche unter dem Baume in zierlicher Landschaft sitzend dem Kinde eine Traube reicht, von Hans Burgkmair, unter Nr. 132 in der Moritzkapelle zu Nürnberg. — Das hart und streng gemalte, aber lebendig karakterisirte *Bildniss Geilers von Kaisersberg*, von dems. Augsburger Meister, in der Pinakothek zu München. — Eine Grablegung des Heilands in der Nikolaik. zu Berlin (unter den 21 Bildern, welche hinter dem Altare aufgestellt sind). — Ein schönes Choralbuch mit Kleinmalereien in der Sakristei von St. Lorenz zu Nürnberg (noch vorzüglicher als das unter 1507 angeführte).

Von 1511 an war Albrecht Altorfer (gebürtig aus dem Oertchen Altorf bei Landshut) als Bürger zu Regensburg ansässig. Dieser ausgezeichnetste Meister, den das Baierland im 16. Jahrh. hervorgebracht hat, gelangte hier durch seinen Künstlerruf zu hohen städtischen Ehren, indem er selbst zum Mitglied des innern Rathes gewählt und zuletzt zum Stadtbaumeister ernannt wurde.

1511. Unter diesem J. haben wir das einzige datirte Werk des Paul Lautensack, eines namhaften Bamberger Malers, zu nennen. Es findet sich unter den Schätzen der Reiderschen Samml. zu Bamberg, wo es sich unter andern sehr bedeutenden Leistungen desselben Meisters als Hauptbild herausstellt. Wir schauen hier Joachim und Anna unter der goldnen Pforte Jerusalems, nach einer Darstellung aus Dürers Marienleben. Keine Perspektive; eigenthümliche Behandlung des Baumschlags und der Zierwerke; die Haarbehandlung sehr schlicht, in Schraffirungsart. Auf der Rückseite eine vierzehnzeilige Aufschrift, wo es u. a. heisst: „*aufgerichtet als man schreibt Tausent fünf hundert und xj jar. Am Sambstag vor der Crewcz wochen für ware. zu eren vnd preiss der himelischen keiserin vnd reine meidt Marie die uns von hinnen In die Ewigen seilikeit geleit Amen.*" Neben der Inschrift das Malerzeichen: eine Laute und die Buchstaben *P L* in Verschlingung. — Ein andres Werk Paul Lautensacks findet man in der Samml. des Bamberger Domkapitulars Schmidt. Es ist eine wundersam schöne „Verspottung Kristi" voll dramatischen Lebens und derben Humors, dabei von tiefkräftiger Färbung.

In dasselbe Jahr fällt das letzte bekannte Werk Michel Wolgemuts: der berühmte Hieronymus-Altar mit doppeltem Flügelpaar in der Staatsgallerie zu Wien. Im Hauptstücke steht St. Hieronymus in Kardinalstracht an einem prächtigen Throne und reicht seinem Löwen, der sich vor ihm aufrichtet, mit der Rechten ein dürres Reis, während er die Linke auf dessen Kopf legt. Zur Seite knieen rechts ein Mann und links eine Frau mit weissem Schleier, beide (die Bildstifter) in langen Pelzkleidern, hinter der Frau noch ein Mädchen und ein weissgekleidetes Kind. Neben dem Throne sieht man zu beiden Seiten durch Fenster in eine Landschaft mit Bergen und Gebäuden, wo verschiedne Vorgänge aus der Hieronymuslegende geschildert sind; zur Rechten, wie der Heilige in der Wüste vor einem Kreuzesbilde kniet und sich dabei mit einem Steine an die nackte Brust schlägt; dann wie er beim Landen auf Cypern vom Bischof Epifanios empfangen wird; zur Linken, wie er von vier Männern um Annahme der Geschenke gebeten wird, welche sie ihm auf Lastthieren darbringen, die er aber ausschlägt, während weiter vorn etliche Leute Holz fällen, um es dem Löwen des Heiligen aufzuladen. Das beidseitig bemalte Innerflügelpaar enthält auf der Innseite rechts die drei Kirchenväter St. Augustin (mit pfeildurchbohrtem Herzen), St. Ambrosius (als ächten Kirchenschulmeister mit der Ruthe in der Hand) und St. Gregor (als Papst mit dem Buche), links die drei Apostel Andreas mit dem Kreuze, Thomas mit der Lanze und Bartholomäus mit dem Schindmesser; auf der Aussenseite rechts Kaiser Heinrich den Frommen mit dem Dommodell auf der rechten und dem nackten Schwert in der linken Hand, und die heil. Elisabeth von Ungarn und Thüringen, welche auf ihrer Rechten die Krone hält, während sie mit der Linken einem Lahmen ein Goldstück gibt; links die heil. Elisabeth von Portugal

mit dem ihr einen Blumenkorb reichenden Knaben und Bischof St. Martin. In der obern Ecke jedes Flügels ist auf dieser Seite ein Bannerträger grau in Grau gemalt mit folgendem Zeichen auf den Fähnchen:

Die beiden obern oder äussern Flügel, welche ebenfalls beidseitig bemalt sind, enthalten auf der Innseite rechts den heil. Josef mit der Lilie in der Linken und einem Korbe in der Rechten, worin zwei Tauben, mit welchen ein Knabe spielt; daneben St. Kilian mit der Kirche auf den Armen; links die heil. Ursel mit dem ihr im Halse steckenden Pfeile, zwei Pfeilen in der Linken und einem aufgeschlagenen Buche in der Rechten, daneben die heil. Katharina mit dem Rade und grossen Schwerte, unter deren Füssen der durch ihre Standhaftigkeit besiegte Kaiser Maximius mit Krone und Zepter liegt. In der obern Ecke jedes Flügels ist auf dieser Seite ein Schildhalter angebracht, mit demselben Zeichen auf den Schilden, wie es auf den Fähnchen der obbemerkten Bannerträger erscheint. Auf der äussern Seite dieser Flügel, welche zugleich die Aussenseite des geschlossenen Ganzen bilden, zeigt sich Papst Gregor der Grosse, wie er von hoher und niederer Geistlichkeit umgeben die Messe am Altare liest, wo ihm durch die Hostie im Ciborium Kristus lebendig entgegentritt. Ueber dem Messwunderbilde sind (durch eine Querleiste getrennt) verschiedne Personen und Gegenstände aus der Leidensgeschichte Jesu zusammengestellt, so Judas mit dem Beutel, Herodes, Kaifas, Pilatus der seine Hände wäscht, St. Veronika mit dem Schweisstuche, Magdalene und Petrus, ferner der Hahn, die Säule, die Geissel, die dreissig Silberlinge etc. Auf der Scheidleiste steht die Jahresangabe 1511. Das Ganze hat bei geschlossnen Flügeln 6 F. Höhe bei 4 F. Breite. Die Figuren drittellebensgross. Einzelne Köpfe zeichnen sich hier durch so grosse Schönheit des Kolorits und durch so anziehende Naivetät aus, dass man versucht wird zu glauben, eine bedeutende junge Meisterkraft habe dem Altmeister an diesem Werke stark geholfen.

Werke Anderer aus dems. Jahre. Die heil. Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, von Dürer, in der Staatsgall. zu Wien. — Maria das Kind haltend, welchem Josef eine Traube reicht, mit einem Hirten in malerisch beleuchteter Gebirgslandschaft, der nach dem goldnen Stern emporschaut, bezeichnet: *Jo. Burgkmair pingebat in Augusta Regia* 1511. Im Museum zu Berlin, Nr. 67 *A.* in der 2. Abth. der niederländischen und deutschen Schulen. Das Architektonische dieses Bildes ist schon italisch beeinflusst. — Ein Abendmahl von Hans Schäuffelin in demselben Museum. Kristus sitzt mit der Jüngerschaft an einem Rundtische, auf welchem das Osterlamm liegt. Von seinen soeben gesprochnen Worten: „Einer von Euch wird mich verrathen!“ sind mehre Apostel lebhaft ergriffen, namentlich Petrus und der an Kristi Brust ruhende Johannes. Links schleicht sich Judas, den das Geld im Beutel brennt, von dannen.

1511—30 fällt die künstlerische Thätigkeit des Berner Patriziers Niklas Manuel, genannt Deutsch. Derselbe war 1484 geboren, besuchte um 1511 Venedig und übte dann in der Schweiz das Zeichnen und Malen in einer Richtung, welche der Lebenswahrheit und der Lebenslust zugewandt ist. Seine der Natur und kräftiger Sinnlichkeit geltenden Anschauungen machen in Verbindung mit starkem Mutterwitz seine Arbeiten vielfach anziehend. Meisterhaft sind seine Zeichnungen, die er bei anbrechender Reinigungszeit der Kirche entworfen hat; es sind Tendenzbilder voll scharfen Humors, womit er die Pestbeulen der Mutter Kirche in die gebührende Beleuchtung bringt. In solcher Beziehung ist das „Deutsch“, das man seinem Namen angehangen, nebenbedeutend und sehr bezeichnend für diesen Schweizer. Infolge seiner zu Venedig gewonnenen Anschauung giorgionischer und tizianischer Werke zeigt sich in seinen sonst ganz deutschthümlichen Arbeiten ein höchst erfreulicher Fortschritt zu edelster Landschaftauffassung.

1511—34 wird die Blütezeit des zwischen 1470—80 zu Schwäbisch-Gmünd gebornen Hans Baldung Grien angesetzt. Diesen durch den Freiburger Münsteraltar berühmten Künstler könnte man den verlornen Sohn der schwäbischen Schule nennen. Er geht stark aus dem schwäbischen Schulkarakter heraus und schliesst sich in Auffassung wie Behandlung seiner Gemälde und Handzeichnungen so sehr an die fränkische Schule, dass die Einwirkung seines Freundes Dürer gar nicht verkannt werden kann. (Ueber das persönliche Verhältniss zwischen Dürer und „Grünhansen“ s. den Dürerartikel, B. III. S. 198.) Die Gemälde Hans Baldungs trifft man jetzt zu Basel, Berlin, Freiburg im Breisgau, Kolmar, Lützschena bei Leipzig, München, Nürnberg, Stuttgart und Wien. In der öff. Samml. zu Basel zwei kleine Gemälde mit Todtentanzscenen. Die tragische Grösse in diesen Baldungschen

Bildern ist erschütternd. Ein Mädchen, wie zum vollen Lebensglücke erschaffen und von der Natur berechtigt, Mutter eines blühenden Geschlechtes zu werden, ergreift der Tod in grausiger Gerippsgestalt bei den Haaren, die vom Haupte in goldnen Wellen auf die Schultern herabfliessen. Die Gestalt erstarrt und erbleicht zum schönen Marmorbilde, und über das vom Weinen geröthete volle Angesicht rinnen Ströme von Thränen, so dass es einer vollen Rose im Thaue gleicht. Das andre Bild ist noch schauerlicher. Eine schöne kräftige Frau wird von einem hinter ihr stehenden Gerippe in die volle Wange gebissen. Der ungeheuerste Schmerz und erstarrender Schreck zucken durch die schönen Glieder, und Todesblässe verlöscht die blühende Lebensfarbe. Nie ist der „Judaskuss des Todes" ergreifender geschildert worden! — Im Museum zu Berlin der zwischen den Schächern hängende Heiland, dessen Kreuz von der Magdalena umfasst wird. Rechts Maria, von Johannes unterstützt, und zwei andre heilige Frauen. Links der gläubige Hauptmann auf einem Schecken. Ausserdem mehre Schergen. Im Vorgrunde sehr klein der Bildstifter, ein Abt des Klosters Schuttern im Breisgau. Hintergrund eine Landschaft mit hohen Gebirgen, in welcher sich die Finsterniss vom Himmel herabzusenken beginnt. (Mit Hans Baldungs Künstlerzeichen und dem Datum 1512. Höhe der Tafel 4 F. 9 Z., Breite 3 F. 3 Z.) Ferner daselbst der Gekreuzigte mit Marien und Johannes am Kreuzesfusse. Hintergrund Gebirgslandschaft mit lebhaftem Abendroth. (Mit dem Meisterzeichen. Höhe der Tafel 3 F. 7 Z., Breite 1 F. und circa 6 Z.) — Zu Freiburg im Br. ausser dem grossen Münsterbilde zwei Flügelbilder eines Altars in der Kapelle hinter dem Hochaltare des Münsters mit den Schilderungen der Taufe Jesu im Jordan und des Johannes auf Patmos, dem die Maria mit dem Gottkinde erscheint. Diese Tafeln werden irrig dem Dürer beigemessen; sie sind vielmehr höchst vorzügliche Arbeiten Hans Baldungs, worin er, nach Waagens Urtheil, an Feinheit und Geschmack sich selbst übertroffen hat und Dürers Einfluss auf ihn besonders deutlich hervortritt. — In der Speck-Sternburgschen Samml. zu Lützschena bei Leipzig drei Tugenden auf einer Tafel von 52 Zoll Höhe bei 27 Zoll Breite. Unter einem Tannenbaume in freier Gegend drei reichgekleidete Weiblichkeiten. Zur Linken steht eine Grünkleidige mit Puffärmeln und goldnem Halsschmucke; sie neigt sich zu einem festlich angethanen Knaben, der ein Rosenkörbchen trägt und mit der Rechten ihr eine Rose reicht, aus welcher sie Dornen bricht. Die Zweite ist blau gekleidet und trägt ein Lämmlein auf den Armen. Die ältere Dritte ist behaubt und hält eine glühende Pflugschar. — In der Abelschen Samml. zu Stuttgart ein Herkules, welcher den Antäus erdrückt. Dies sehr manierirte Bild ist ein Curiosum Baldungs, indem er die Anstrengung des Herkules durch rosenrothe, das Hinsterben des Antäus durch kreideweisse Karnation zu versinnlichen gesucht hat.

1512. Die Flügel eines Altars vom Vater Holbein, auf den Innseiten die Katharinenenthauptung und ein Ulrichswunder, auf den ausgezeichnetern Aussenseiten die Kreuzigung Petri und die heil. Familie enthaltend, in der Gall. zu Augsburg. — Das grosse prächtig gemalte Flügelpaar an der Orgel der Augsburger Annenkirche, mit den würdevollen himmelfahrenden Gestalten Kristi und Mariens, nach welchen die unten stehenden Apostel in grösster Gemüthsbewegung emporschauen, von Hans Burgkmair; sodann die kleinen Orgelflügel daselbst, beidseitig mit Gegenständen bemalt, welche sich auf die Musik beziehen, von Lukas Kromburger, einem viel von den Fuggern beschäftigten Maler, welcher durch seine übertriebnen Formen und Stellungen und durch seine Farbenbuntheit zeigt, wie früh schon zu Augsburg das Manierirte Eingang gefunden hat. — Fresken von unbekanntem Meister in der Dorfkirche zu Kirchheim im Ries, nämlich die Heiligenfiguren am blinden Spitzfenster, das sich über dem an der Ostwand stehenden Steinaltare erhebt. Diese Bilder sind mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit auf den Stein geworfen, gut gezeichnet, von vielem Ausdruck und schönen Formen; die Gewänder insbesondre gut stylisirt. — Eine sehr schöne, reich erfundene und fein ausgeführte Kindanbetung in den Studj zu Neapel. Sie wird dort Dürer benannt, ist aber vielmehr einem mittelrheinischen oder westfälischen Meister zuzuschreiben. — Eine zart jungfräuliche Maria mit dem schönen Kinde, das eine angeschnittene Birne hält, von Dürer, in der Staatsgall. zu Wien.

1512—1524 fällt vielleicht die Ausführung der beiden majestätischen länglich hohen Kaiserbilder (Karls des Grossen und Sigismunds), welche der Rath zu Nürnberg zu Ehren der daselbst bewahrten Reichskleinodien aus Karls des Grossen Zeit durch Dürer malen liess. Diese nun der Samml. des Landauerbrüderhauses einverleibten und jetzt glücklich gereinigten Bildnisse zeigen beide Kaiser in ganzer Gestalt und im Krönungsschmucke, mit dem Schwert in der Rechten und dem Reichsapfel in der Linken. Die Studien zu diesen prächtigen Bildnissgestalten, jetzt in

der erzherzoglich Karlschen Samml. zu Wien, sind im J. 1510 gemacht. Das besonders wundersam anziehende Karlsbild ist neuerdings durch einen meisterhaften Stich von Albrecht Reindel veröffentlicht worden.

Ins J. 1513 fällt ein Hauptwerk Hans Schäuffelins: der Altar in der Klosterkirche zu Anhausen bei Oettingen, welcher im Mittelbilde eine Marienkrönung, oben die h. Geisttaube, ringsum die vier Zeichen der Evangelisten und eine Menge von Engeln aller Arten, unten aber rechts und links die Stützen des alten und neuen Bundes enthält. Die beiden Flügel zeigen auf der Innseite je zwei Bilder und zwar drei Heiligenbilder und das Fegfeuer; aussen den Heiland am Oelberge, die Schaustellung Kristi, den Gekreuzigten und den Kreuzabgenommenen. Ein zweites Flügelpaar, das bei geschlossenem ersten sichtbar wird, enthält in vier Bildern die Heiligen Georg, Kristof, Hieronymus und einen Ordensgeistlichen. Am Fusse des Ganzen ein kleinmaasstabiges Weihbild mit den Vorstellungen der Erscheinung und Auferstehung Kristi, nebst Inschrifttafel und Malerzeichen.

1513. Das grosse Altarwerk des Hans von Kulmbach im Chore von St. Sebald zu Nürnberg. Dies Hauptwerk des sehr schätzbaren Meisters aus Dürers Schule enthält im Mittelbilde die thronende Muttergottes, ob deren Haupte zwei Engel die Krone halten. Am Fusse des italisch architektonisirten Thrones sitzt ein lautespielender Engel, während vier andre Himmelskinder stehend musiciren. Zur Rechten die heil. Katharina, zur Linken Barbara. Auf dem rechten Flügel die Heiligen Petrus und Laurentius, vor welchem letztern der Domherr Lorenz Tucher († 1503) kniet. Der linke Flügel zeigt den Täufer nebst St. Hieronymus. Dem Ganzen liegt zwar ein Federentwurf von Dürer aus dem J. 1511 (von welcher Zeichnung Sandrart meldet) zu Grunde, aber in der Ausbildung des Gemäldes spricht sich ganz entschieden und von vortheilhaftester Seite die Eigenthümlichkeit des Kulmbacher Meisters aus. Mit Ausnahme des minder gelungnen Marienhauptes erscheinen die Köpfe sehr edel, die Gestalten sind schlank, die Formen des Nackten nicht mager, die Hände sehr zierlich, die Gewänder von reinen, hie und da sogar grossartigen Motiven. Ueberhaupt offenbart der Kulmbacher einen Sinn für Schönheit und Anmuth, wie er Dürern minder eigenwar. Die Färbung ist hell und klar, bald zart wie im weissen Barbaragewande mit bläulichen Schatten, bald satt und kräftig wie in den Rothmänteln des Petrus und Hieronymus. Die den Hintergrund bildende Gebirgslandschaft ist sehr gut gedacht.

Ferner fallen ins J. 1513: ein sehr schönes Altarwerk im Kloster Heilsbronn bei Nürnberg. Das Innre enthält die geschnitzten und bemalten Hochbilder der Jesusmutter und zehn andrer gekrönter Jungfrauen. Die gemalten Flügel zeigen aussen in halblebensgrossen Einzelfiguren St. Barbara und St. Katharina mit dem sehr lebendig geschilderten verehrenden Stifter (einem Abte); ein zweites festes Flügelpaar zeigt St. Lucia mit dem Schwert im Halse und St. Margaretha. Die einfach edeln Gestalten sind im Verhältniss zu den Köpfen sehr gross und schlank, die Gesichter von seltner Schönheit der Bildung und von reinem Frömmigkeitsgepräge, die Gewänder von überraschender Wahrheit und Schlichtheit des Gefältes, die Färbung sehr leicht und warm. Der ungenannte Meister dieser Bilder, der hier ein so lebhaftes Gefühl für Anmuth und Wahrheit kundgibt, dürfte wol kein Andrer als Matthäus Grunewald sein. — Hausaltar mit Flügeln von dem Brixener Meister Andreas Haller im Nationalmuseum zu Innsbruck. — Vielleicht aus dems. Jahre: das sogenannte Paumgärtnersche Bild, ein Dürerwerk, das aus der Nürnberger Katharinenkirche nach München gewandert und jetzt in dasiger Pinakothek aufgestellt ist. Das Mittelbild davon schildert die Heilandsgeburt, während die Flügel zwei Herren aus der Nürnberger Patrizierfamilie Paumgärtner als geharnischte Ritter vorführen. Der eine dieser prächtig gemalten Ritter in rothem Wappenzeuge erinnert lebhaft an das berühmte hochromantisch anmuthende Stichbild vom J. 1513, wo Dürer in einem von Tod und Teufel verfolgten Ritter den Untergang des Ritterthums wundersam glorificirt hat. Auch kommt die Burg im Hintergrunde und die Bergschlucht, wie sie das Stichbild des „letzten Ritters“ zeigt, auf dem Paumgärtnerbilde vor.

1513—19. In diese Jahre fällt das ausgezeichnete Gemälde des himmlischen Rosenkranzes von Matthäus Grünewald in der Antonikapelle des Domes zu Bamberg. Ein Kranz von Rosen umschliesst kreisförmig die von vielen Heiligen umgebene Dreifaltigkeit (Gottvater, den Heiland am Kreuze und den heil. Geist als Taube). Unter dem Kranze knien in einer Landschaft Geistliche aller Grade und genüber weltliche Stände jeden Ranges. Unter diesen Kaiser Max I., unter jenen Papst Leo X. und ein feister Domherr (wahrscheinlich der Stifter), der irrigerweise für Dr. Luther ausgegeben wird.

Bis 1514 war Hans Schön (ein Glied der starken Künstlerfamilie Schongauer) als Glasmaler zu Ulm thätig.

1514 starb Kaspar Rosenthaler aus Nürnberg im Franziskanerkloster zu Schwaz in Tyrol. Ausser den vorzüglichen Fresken, womit er unter Mitwirkung seiner Brüder Johann und Jakob den Kreuzgang genannten Klosters geschmückt hatte, hinterliess er dort eine Reihe von Tafelbildern, deren Vorzüglichstes eine Muttergottes nebst den Hauptpersonen des Stammbaums Kristi enthielt. Diese (wol jetzt zu Innsbruck befindliche) Tafel stand am Kredenztische des Presbyterium der Schwazer Franziskanerkirche; sie maas 4 Schuh 9 Zoll in der Höhe und liess für den Gesammteindruck nur die störenden Schriftzeddel der dargestellten Heiligen wegwünschen. Graf v. Enzenberg (s. dessen Mitth. in den Nrn. 29 und 30 des Stuttgarter Kunstblattes von 1844) findet die Gestalten edel und ausdrucksvoll, wiewol nicht von Verzeichnungen frei, die Färbung klar und wahr und die Behandlung des Ganzen äusserst liebevoll. In einem Holzschupfen des Klosters wurden zwei Rosenthalersche Altarflügel entdeckt, die auf den Innseiten die vortrefflich gemalten Mönchsgestalten des h. Bernhard und des h. Franziskus und aussen den englischen Gruss in minder gelungnen Figuren zeigten. Diese Bilder hat man durch Absägung von einander getrennt, dann zu Dürers gestempelt und als solche in Italien verkauft. Wahrscheinlich kursiren noch andre Rosenthalersche Tafeln als Dürerwerke. Nach Vermuthung des Grafen Enzenberg ist ausser den Schwazer Kreuzgangsfresken noch ein zweites Freskowerk auf Rechnung der Gebrüder Rosenthaler zu bringen, nämlich der bildnissreiche Habsburgische Stammbaum im Schlosse Tratzberg bei Schwaz, welches höchst interessante Wandgemälde die grösste Verwandtschaft zu den Schwazer Fresken zeigt. Es ist nur leider durch verwunschene Saalrestauration in der Periode des deutschen Zopfmichelthums verstümmelt worden.

Werke aus dem J. 1514: das Bildniss des Franz v. Taxis in der Sammlung zu Corshamhouse, von einem Holbein, angeblich von Hans Holbein dem Jüngern, der damals erst sechzehn Jahre alt war. — Zwei ausgezeichnete Glasgemälde in der Kapitolskirche (Sta. Maria in Capitolio) zu Köln, nämlich im südlichen Seitenschiffe mehre Heilige mit Stiftern, im nördlichen der Gekreuzigte mit Marien und dem Leibjünger. — Ein dorngekrönter Kristkopf von Dürer in der Merkelschen Samml. zu Nürnberg. — Zwei durch die Darstellungen aus der Legende eines heil. Bischofs merkwürdige Altarflügel in der Samml. auf dem Rathhause zu Rothenburg an der Tauber. Der Bischof hält zwei Berge auseinander, die der Teufel über ihn zusammenzureissen sucht. Dann hält derselbe Heilige in einem Reiterzuge ein mit 1415 bezeichnetes Haus, das auf ihn herabzufallen droht, durch seinen Segen auf. Drittens ertheilt er in Gegenwart des Kaisers (mit den Zügen Maxens) und vier andrer Fürsten (deren einer als Erkrankender von einem aus dem Gefolge unterstützt wird) den Segen. Viertens der Bischof auf der Pilgerfahrt, hinter ihm steht: *Martuare*. Der Bildergrund golden. Die Motive und manche Köpfe sehr lebendig, die Zeichnung, zumal der Augen, schwach. Das Ganze von einem Ulmer, der dem Kramer und Schaffner nah verwandt ist.

1514—22 führte Niklas Manuel an der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters zu Bern einen grossen Todtentanz in 46 bedeutenden Bildern auf Kalk aus. Von dieser reichen Folge von Mauergemälden ist nichts erhalten (schon 1660 wurde jene Mauer niedergerissen); doch hat man, abgesehn von einem die Tadtentänze zu Bern und Basel betreffenden, durch Huldreich Fröhlich 1588 erschienenen Holzschnittwerke, noch zwei Nachbildungen der ganzen Manuelschen Todtentanzfolge in Farbenzeichnungen von Albrecht Kauw (1649 auf Rathsbefehl gemacht, jetzt im Besitze der Manuelschen Nachkommenschaft) und von dem 1708 als Berner Rathsherr verstorbnen Wilhelm Stettler, dessen kleinerer aber besser gezeichneter Kopie (jetzt im Auditorium der Berner Hochschule) eine viel frühere vorgelegen hat, die auch schon Kauw benutzt zu haben scheint. [Seit 1823 sind die Stettlerschen Zeichnungen in 25 Bl. lithografisch vervielfältigt.] Aus den Nachbildern ersehen wir, dass die Manuelsche Auffassung des „Unvermeidlichen“ eine von andern Todtentanzwerken jener Zeiten sehr verschiedene ist. Der Berner Meister verschont uns gefälligst mit dem anatomischen Gerippe, dem kinderschreckenden Klappermichel; er lässt den Feind alles Lebens in vollerer Gestaltung als den gewandten Gewaltigen auftreten, der seine Macht in spielender Laune entfaltet, weshalb auch die Menschheit ihn gar nicht so schlimm ansieht und ihm aus dem Wege zu gehn wenig beflissen ist. Der Unvermeidliche marschirt und kämpft, tanzt und buhlt mit der Menschheit, lockt das Kind mit der Pfeife, streichelt dem Abte das fette Kinn, konfiszirt dem Maler den Pinsel, entwaffnet den Ritter und vergreift sich ganz artig als unbestrafbarer Hochverräther an der Krone des Papstes, die ohnehin viel zu gross ist und den Mann zu

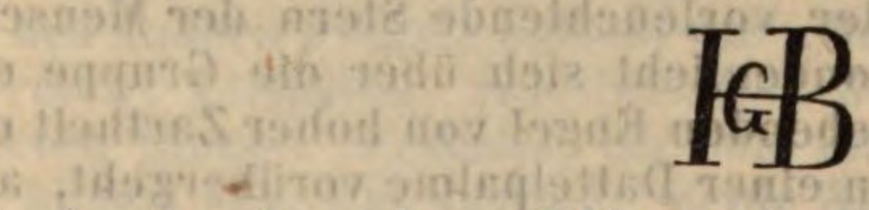
lange drücken könnte. Dem Radikalsten in der Welt, dem kein Teufel entschlüpft, setzt sich bei Manuel nur Einer zur Wehre, und dieser Eine ist der Narr.

1514—1545 erscheint ein Siegmund Schnitzer in den Papieren der alten Malerzunft zu München. Schon 1514 war er Hofmaler des Herzogs Wilhelm von Baiern. In dems. Jahre nahm er den Michel Elssinger, ein Münchnerkind, in die Lehre; 1545 aber kam zu ihm Leonhard Markl. Erster Schüler zahlte beim Aufdingen 60 Denare in die Zunftlade.

1515 fällt die *Geburt des jüngern Kranach.*

1515 *hat* (laut annalistischer Notiz aus dem Augsburger Katharinenstift) *Magdalena Imhofin den Sebastian den Neyen von dem Kunstreich Mahler Holbein mahlen lassen und dafür* 10 *Gulden geben, weiters noch jede Bayschwester* 2 *Gulden dazu; so vill ist dasselb Bildt gestandten, wurde am Kreuzaltar aufgestellt im Jahr* 1517 *nachdem die Kirch neugebaut war.* Dies Gemälde ist jetzt der Augsburger Gallerie einverleibt und enthält die Sebastiansmarter in einer Zusammenstellung von neun Figuren. Den Heiligen findet man in Motiv, Händebewegung, Zeichnung und einer gewissen Formenfülle bewundernswerth; die Köpfe sind sehr individuell, die Malerei sehr gediegen und die Ausbildung des Hintergrundes (einer bergigen Landschaft mit Wasser und Stadt) von grosser Klarheit. Welchem Holbein das Ganze angehört, darüber lässt uns obige Notiz noch im Ungewissen. Dr. Waagen denkt an den jüngern Hans Holbein, der damals siebzehnjährig war. (Eine vortreffliche leichtgetuschte Federzeichnung zu diesem Bilde in der Samml. der Handzeichnungen der Gall. zu Florenz.)

Anderweitige Werke aus dem arbeitreichen J. 1515: eine Marienkrönung mit Heiligen auf den Flügeln und mit dem Aussenbild der Verkündung, bei Hrn Merlo zu Köln. In diesem Werke eines unbekannten Kölnermeisters herrscht eine kräftige Naturalistik; besonders ausgezeichnet sind die Stifterbildnisse. — Bildniss des Markgrafen Filipp Kristof v. Baden, von Hans Baldung, im 7. Kabinet der Pinakothek zu München. — Das berühmte Betbuch Kaiser Maxens mit geistreichen Randzeichnungen von Dürer, nebst Handrissen von Kranach, im Cimeliensaale der bairischen Staatsbibliothek. — Ein interessantes Wandgemälde von Schäuffelin im Rathhause zu Nördlingen. Es hat 14 F. 7 Z. Länge bei 7 F. 6 Z. Höhe und veranschaulicht mit drittellebensgrossen Figuren die Judithgeschichte. Im Hintergrunde sehen wir die Judith mit ihren Mägden ins Lager gehn (eine sehr schöne Gruppe mit allerliebsten Köpfchen); im Vorgrunde wird sie dem Holofernes vor dessen Zelte zugeführt, und daneben sehen wir wieder das Zelt, aus dem sie mit dem Holoferneshaupte heraustritt, um es in den Sack zu stecken, den eine schöne Magd bereithält. (Die auf Leinwand und Bolusgrund gemalte „Belagerung von Bethulia“ unter Nr. 164 im Brüderhause zu Nürnberg ist Schäuffelins Skizze zu jenem schönen Fresko. Bei der Belagerung spielen bereits Kanonen!) — Zwei Fenster vom alten Veit Hirschvogel in St. Sebald zu Nürnberg, nämlich das Kaiserfenster hinter dem grossen Altare (mit den einzeln auf weissgemustertem Grunde stehenden Gestalten Kaiser Maxens und seines Nachfolgers Karl mit ihren Gemahlinnen und mehren Heiligen, nebst allen Wappen der Lande und Reiche, die Max I. beherrschte, und der Unterschrift: *Maximilianus Christianorum Imperator, septem Regnorum Rex et Haeres, Archidux Austriae, plurium Europae provinciarum princeps potentissimus, f. f.* 1515.) und das Pfinzingsche Fenster links vom Markgrafenfenster (mit den Bildnissen des Stifterpaars und den Gestalten der Anna und Maria, St. Kristofs und St. Sebalds, nebst der Inschrift: *Siegfriedus Pfinzing sibi suisque. Ao.* 1515.). — Eine Bilderfolge aus der Leidensgeschichte Jesu von Martin Schaffner in der Samml. zu Schleissheim. (In der Behandlung zum Genrehaften neigend.) — Ein Doppelbildchen von Lukas Kranach dem Ae. in der Staatsgall. zu Wien. Rechterseit St. Hieronymus mit dem Löwen (über ihm steht geschrieben: *S. Iheranimvs*); linkerseit der heil. Leopold, Markgraf v. Oesterreich, in voller Rüstung mit Speer und Schild (über ihm geschrieben: *S. Levpoldt*). Mit dem Schlangenzeichen des Meisters. Höhe des Täfleins 8½ Zoll, Breite 8¼ Zoll. — In ders. Gall. das Bildniss eines jungen blonden Mannes in grauem Unter- und blauem Ueberkleide, mit schwarzer Mütze, von Hans Baldung aus Gmünd. Oben im grünen Grunde ein latein. Lobgedicht auf das Gemälde und den Künstler, nebst der Jahrzahl und dem Meisterzeichen:



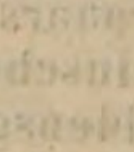
— In der Ambraser Samml. zu Wien ein Selbstbild Dürers mit Pelzmantel und Mütze.

1515—16 heisst es in den fürstbischöflichen Kammerrechnungen zu Bamberg: „*Item* 6 *Gulden* 1 *Ort geben Veit Glaser zu Nürnberg für ein geschmelzt Fenster Sandt Georgens Erscheinung und meines gnädigen Herrn Wappen, das s. G. zum Spital gen Hochstet* (Höchstadt) *geben hat mitsamt dem Ort für die Laden, darein das Fenster geschlagen ist.*“ Der fürstbischöfliche Kammermeister, der diese Notiz geschrieben, meint mit dem „Veit Glaser“ den Nürnberger Stadtglaser und Schmelzmaler Veit Hirschvogel d. A.

1515—18. Ein Hauptwerk Dürers: die sehr schön componirte „Trauer um den Leichnam des Herrn“, die jedoch theils zu gleichgiltig ausschauende, theils zu unschön gebildete Köpfe aufweist, unter Nr. 64 in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Von geistreicher Lebendigkeit sind die unten angebrachten Bildnisse der Familie Holzschuher, welche das Werk gestiftet hat.

1515—25. In diese Zeit fällt ein trefflich erhaltener Schnitzaltar mit ausgezeichneten Gemälden in der Dorfkirche zu Wasseralfingen unweit Ellwangen. Bei geschlossnen Flügeln erscheinen auf der Aussenseite die höchst anmuthenden Gestalten St. Margarethens und St. Katharinens von edelster freiester Haltung und von schönstem Linienfluss der Gewandung, nebst den lebensvollen Kraftgestalten St. Kristofs und St. Georgs. Auf den Innerflügeln sieht man links die 4 F. hohe treffliche Gestalt der heil. Anna (mit der Unterschrift: *anna ain mutter maria*); auf ihrem linken Arme sitzt Mädchen Maria, auf ihrem rechten aber das nackte Kristkind, welchem Marie eine Birne herüberreicht. Rechts die würdige und grossartige Gestalt des Täufers mit der Unterschrift: *sant Johannes der tauffer*). Auf der Rückseite des Altars zwei Engel in schöner graziöser Haltung, mit aufgeschürzter Gewandung, worin sich etwas Italisirendes kundgibt. Alles in diesen Heiligenbildern weist auf einen oberschwäbischen Meister hin, der zwar Anklänge an Zeitblom nicht fehlen lässt, aber in Auffassung und Malerei eine andre Richtung einschlägt. Der frische, flotte, freie, fast naturalistische aber doch durchaus gehaltene Geist, der aus dem Ganzen spricht, die fleissige Modellirung und Durchführung ins Einzelne, namentlich an Händen und Füssen, die ebenso freie und kühne als schöne und wahre Zeichnung, die runden starken Formen, die leichten edeln Bewegungen, die ausgezeichnete Gewandung, der hell und leis grauliche, zwar nicht kalte aber auch der eigentlichen Wärme ermangelnde Teint bei den Innerflügelfiguren, der derbkräftige Ton an den zwei männlichen, der kaltgelbliche an den weiblichen Aussengestalten, die ausgezeichnete Behandlung des Nackten, die tüchtige Technik bei minderer Tiefe des religiösen Geistes, welcher letztern die Minderglut der Farbe entspricht, — dies Alles lässt uns nur an die Werkstätte Martin Schaffners denken, zu dessen vorzüglichsten Arbeiten man das Wasseralfinger Werk fortan wol wird zu zählen haben.

1516 wurde, laut Melmanns Chronik, um Michaelis der Altarschrein in der Reinholdskapelle zu Danzig aufgestellt. In Beziehung auf dies wahrscheinlich aus Kalkar stammende Werk heisst es unter 1515 in den Rechnungsbüchern der Danziger Reinholdsbrüderschaft: „*hebbe ik gefen Bernt Tullen, dat he for de tafel utgefen heft* 100 *Mk.*“ Auf den äussersten Flügeltheilen sind der Täufer und St. Reinhold gemalt. Letzter hält ein Schwert in der Rechten und eine Hacke in der Linken, trägt Harnisch und Hermelinmantel, hat eine goldne Kette um den Hals und einen Federhut auf dem Kopfe. Zum Erstenmal aufgeschlagen zeigt der Schrein acht gemalte Vorstellungen aus dem Heilandsleben. Im Abendmahlsbilde steht im Fenster das Zeichen



womit der Meister wol sein Monogramm gegeben hat. Bei nochmaliger Oeffnung des Schreins zeigt das Innre ein vergoldetes Schnitzwerk von zehn Tafeln, worüber bereits S. 521 berichtet ist.

1516. Die Gemälde des Hochaltars im Freiburger Münster, das grösste bekannte Werk von Hans Baldung. Hauptbild: die reich und prächtig geschilderte Marienkrönung. Auf den Innseiten der Flügelthüren: die Verkündung (mit neuem fantastischen Motiv), die Heimsuchung (mit wundersüssem Ausdruck der hoffnungsvollen Jungfräulichkeit, während das Antlitz der betagten Elisabeth durch den matronalen Reiz stiller Mildigkeit anzieht), die Heilandsgeburt (ein sinnig schönes Nachtstück, wo der Neugeborne als der vorleuchtende Stern der Menschheit alles Licht ausspendet, das wie reinstes Mondenlicht sich über die Gruppe ergiesst, in welcher Maria und die fünf windelaufhebenden Engel von hoher Zartheit erscheinen) und die Familienflucht (wo der Zug an einer Dattelpalme vorübergeht, auf welcher holde Himmelskinder ihre Kletterlust üben, während eins der Englein sich vom äussersten Zweige auf das Maulthier schwingt, um dem an die Mutter geschmiegten

Knäbchen etliche Datteln zu reichen). Auf der Rückseite des Altars eine grosse Kreuzigung nach Dürerschem Vorbilde, mit dem Bildniss des Künstlers, vor welchem ein Knabe das Täflein mit dem Malerzeichen hält. Auf den Rückflügeln St. Georg und St. Lorenz, der Täufer und St. Hieronymus. Diese Bilder sind in der Anlage gewaltig, in der Ausführung übertrieben. Die Färbung kräftig, aber nicht harmonisch.

Aus der ansehnlichen Anzahl erhaltner Werke, welche das Datum 1516 tragen, heben sich noch hervor: ein kostbarer Altar in der Speyrischen Samml. zu Basel. Er besteht aus drei Stücken, deren jedes 4 F. 8 Z. Höhe bei 4 F. 6 Z. Breite misst. Zwei Stücke enthalten dem Rundwerk nahkommende, unbemalte Bildwerke aus Lindenholz, nämlich die Dreikönigsverehrung in dreizehn Figuren (auf der Rückseite die gemalte Gestalt des Erzengels Michael mit dem Werkdatum) und in vier Abtheilungen die Geburt, Beschneidung und Familie Kristi nebst dem Tode der 8000 Märtyrer. Diese in Zeichnung, Ausdruck und Gefält vortrefflichen, in der Ausführung bewundernswerthen Schnitzgebilde zählen zu dem Allerschönsten, was die Holzbildnerei dieser Zeit hervorgebracht hat. Das dritte Stück enthält als Gemälde die Heiligen Hieronymus und Kristof nebst den Bildnissen der Stifter, des Basler Patriziers Eberle von Reischach, gen. Grünenzweig, und seiner Frau aus der Züricher Familie Engelhard, sammt ihrem Wappen und dem Klosterwappen der Abtei Wettingen unweit Zürich, wo Beide begraben sind und dies Altarwerk sich auch vormals befunden hat. — In der öff. Samml. zu Basel das beidseitig bemalte „Schulmeisterschild“ vom jungen Hans Holbein, mit ächten Lebensbildern, welche den Unterricht von Kindern und Lehrburschen schildern. — In den Uffizien zu Florenz, im Kab. der niederl. Schule, die mit Leimfarben gemalten Köpfe der Apostel „Filipp und Jakob“ von Dürer. — Bei Hrn. Zanoli in Köln eine grosse wirkungvolle Schilderung der „heiligen Nacht“ von unbekanntem Kölnermeister. Das Licht geht, in wolberechneter Abstufung, vom Kind auf die reiche, genrehaft lebendige Gruppe über, deren Mittelpunkt der liebliche, durch zartspielenden Lichtschimmer verklärte Kopf der heil. Jungfrau ist. — In der Pinakothek zu München das scharfknochige „Ebenbild Michel Wolgemuts“ (auf grünem Grunde) von Dürer. — An einem Pfeiler im Hauptschiffe der Georgenkirche zu Nördlingen eine vorzügliche „Kreuzabnahme“ von Schäuffelin. — In der Bessererkapelle des Münsters zu Ulm ein Bildniss des Ritters Ytel Besserer zu Rohr, gemalt von Martin Schaffner. — Auf dem Rathause zu Wittenberg die Darstellung der zehn Gebote von Kranach. — Endlich Altorfers Hauptwerk: die Kreuzigung in der Augsburger Gallerie.

1516—18 thut sich durch zwei Altararbeiten ein der Augsburger Schule angehörender Meister kund, dessen Familienname Strigell war. Nach altschwäbischer Weise ward er nur mit seinen beiden Vornamen Klaus Wolf genannt, daher er sich auch nur mit diesen bezeichnete. Er war ein Schüler des alten Hans Holbein, wie der Niklas Kriegbauer oder Kriegbaum von Passau und Lukas Kromburger, welcher letzte aber zu Hans Burgkmair überging. Klaus Wolf blieb der Richtung Holbeins des Grossvaters getreu, wie Konservator Eigner zu Augsburg aus einem in seinem Besitze gewesenen Altärchen mit dem ganz ausgeschriebenen Meisternamen und dem Datum 1518 ersehen hat. Die volle Bezeichnung dieses Altärchens hat zur Entdeckung eines Hauptwerkes von Meister Strigell geführt, das die Jahrzahl 1516 trägt und dabei nur mit *C. W.* bezeichnet ist. Es ist ein sehr ausgezeichneter Altar, der sich im Besitze der Stadt Nürtingen befunden hat und 1841 als Gemeindegeschenk an den König nach Stuttgart gekommen ist. Durch Hrn. Eigner in Augsburg wiederhergestellt, bildet er jetzt das altdeutsche Glanzwerk im Stuttgarter Museum. Er besteht einfach aus einem Mittelbilde und einem beidseitig bemalten Flügelpaar. Die Haupttafel hat 5 F. Höhe bei 5 F. 3½ Z. Breite, jeder Flügel 5 F. 3 Z. Höhe bei 2 F. 5½ Z. Breite. Die Aussenseiten der Flügel sind jetzt von den Innseiten gelöst. Die eine derselben enthält die „Verkündung.“ Maria kniet rechts am Fenster und hat auf einem Stuhle vor sich ein aufgeschlagenes Gebetbuch. Wonnig erschreckt schlägt sie anmuthig die Augen nieder und den Mantel zusammen, indem Gabriel von links hereinschwebend mit segnend erhobner Rechten die Botschaft ausspricht. Ueber Marien schwebt die Geisttaube und durch das offene Fenster im Hintergrunde dringt aus goldenem Lichtquell ein Stral vom Gottvater. Ueber dem Fenster ist die Versündigung des ersten Paars als Beziehung habendes Schmuckbildchen angebracht. Das Aussenbild des andern Flügels enthält die „Heimsuchung.“ Die Scene spielt vor dem Hause im Freien; Elisabeth, den steinalten Zacharias hinter sich, kommt von links der gesegneten jungen Freundin, die mit einer Magd erscheint, entgegen. Felsen und Bäume bilden den Hintergrund. Beide Aussenbilder sind ohne Goldgrund; nur die scheibenförmigen Nimben sind vergoldet. Auf den Innerflügeln links die „Heilandsgeburt.“ Drei Knieengel halten in einem weissen Tuche das Kind, vor dem

Maria anbetend niedergesunken ist, wobei sich aber ihre Bethände vor dem Gefühl der sie durchdringenden Mutterlust lösen. St. Josef hinter ihr, neben Ochs und Esel, hat in der einen Hand eine brennende Kerze, die er mit der andern Hand schützt, was einen Lichteffekt gibt; er scheint den Hirten zu leuchten, die durch die offene Thür eintreten. In der Ferne die Geburtsverkündung an die Hirten auf dem Felde. Dies und die übrigen Innenbilder sind goldgrundig; die Nimben erscheinen als feine vom Kopf ausgehende Stralen. Auf dem zweiten Innerflügel ist die „Marienkrönung" geschildert. Die Verklärte, ganz von vorn gesehn, kniet zwischen dem Krone und Reichsapfel führenden Gottvater und dem jüngergestalteten zepterhaltenden Heiland, hinter welchem Engel mit Kithar und Violine aufspielen. Beide, der Vater und Sohn, sitzen auf einem Thron, in dessen Mitte zwei nackte Kindengel einen Teppich halten, vor dem die Taube des heil. Geistes schwebt. Die Mitteltafel endlich schildert die heil. Familie mit dem grossälterlichen Besuche im Freien. Auf einer Rasenbank sitzen Maria und Anna, zwischen welchen das nackte Kristkind, von der Mutter zärtlichst berührt, auf einem Mantelende steht. Freundlich greift das Knäbchen nach dem Apfel, den ihm die Grossmutter reicht, nachdem sie zum Grusse gar liebreich sein andres Händchen erfasst hat. Links steht Josef mit dem Hut in der Hand und dem Käpsel auf dem Kopfe; er hält über Arm ein Beil als Zeichen seiner Werkthätigkeit; rechts Joachim mit Stock und Rosenkranz. Zwischen Mann und Frau sieht man auf jeder Seite drei Engel, die einen singend, die andern anbetend. Ganz klein erscheint mit der Taube Gottvater in Wolken, woraus Engelköpfchen vorgucken. Im Vorgrunde spielen im Grase drei weisse Kaninchen, deren eins über einen Stein hockt, darauf die zwei den Meister bezeichnenden Buchstaben nebst der Jahreszahl stehen. — Eine treffliche Würdigung hat das Nürtinger Altarwerk durch Dr. Heinrich Merz erfahren. Derselbe schreibt: „Der Geist, in welchem diese Bilder entstanden sind, ist der der alten kirchlich-religiösen Kunst mit symmetrischer Anordnung, die aber geistvoll belebt ist, sowie die religiöse Feierlichkeit der Darstellung von inniger Gemüthlichkeit des Ausdrucks durchdrungen ist. Daher erscheint die ganze Darstellweise sehr natürlich, als schildere sie wirkliche Vorgänge, und die Motive sind lebendig, obschon nicht von überraschender Feinheit, so etwa die kindliche Ungeschicklichkeit, mit welcher der Kristknabe von der Grossmutter den Apfel annimmt, die verlegene Bescheidenheit Josefs, die Chorschülerernsthaftigkeit der singenden Engel etc. Die Formen sind ideal, vom Meister voraus empfunden und gedacht, aber mit Hilfe der Natur individualisirt, besonders bei den ältern Männerköpfen; für Maria hat er mädchenhafte Anmuth und unschuldvolle Schönheit als gestaltende Kraft im Sinn und trifft glücklich sein Ziel; in den Händen ist er nicht ganz fest in der Zeichnung. Die Verhältnisse sind natürlich, ohne auffallende Ausnahmen; nur bei den Engeln misslingen sie ihm, wie denn auch die Profile derselben schwach sind. In der Anordnung der Gewänder folgt der Meister dem Typus der alten Schule, obschon einzelne Freiheiten auf die Zeit des Bildes hinweisen, z. B. bei Elisabeth in der Heimsuchung ein frackartig aufgeschürztes Kleid, bei Maria ein Mantelende über dem Oberschenkel, aber die Massen bleiben gross; in den Brüchen herrscht wol Mannichfaltigkeit und Eckigkeit, allein der Meister versteht doch noch vollkommen die langen der Gestalt und Bewegung entsprechenden Faltenzüge, wie z. B. in der Krönung Mariä. Auch in der Tracht ist er im Allgemeinen von freiem Geschmack und nur an einzelnen Stellen verräth ihn der oberdeutsche Accent bei einem gemusterten Kleid oder einer weissen Haube; doch fehlen auch Anklänge an florentinische ältere Werke nicht und Joachim mit seiner Kopfbedeckung, die in einem langen schmalen Sack über die Schultern herabhängt, erinnert an gewisse Gestalten in Ghirlandajo's Bildern. Eine besondere Eigenheit sind bei den Engeln die erhobenen geschwungenen Flügel mit Pfauenfedern und die Verweigerung der Heiligenscheine. Die Färbung ist ganz gesättigt und von tiefem ernsten Ton mit wahrer, warmer Karnation; vorherrschende Farben sind Rothbraun und Bräunlichroth, auch Blaugrün mit Goldstoff, alle sehr tief und kräftig, aber klar, mit überwiegenden Lokalfarben ohne kalte Mitteltöne. Der Farbenauftrag ist wie gegossen; bei den in schönen Massen geordneten und leicht gezeichneten Haaren sind die Lichter sehr fein aufgesetzt. Das ganze Werk ist mit grosser Konsequenz durchgebildet und in Einheit vollendet; nur sind die äussern Flügel etwas leichter behandelt und darum vielleicht die Schattentheile darauf durchsichtiger, namentlich im Fleische." — Da die Vortrefflichkeit des Meisters Klaus Wolf (Wolfgang Strigell) auf eine grosse Thätigkeit schliessen lässt, so darf man auch noch weitern Werken seiner Hand entgegensehn, die vornehmlich in der Richtung von Augsburg nach Memmingen und nach dem würtembergischen Oberlande anzutreffen sein dürften.

1516—50. Wirkenszeit des Malers, Kupferstechers und Holzschneiders Erhard

Schön, dessen Geburt ins J. 1485 fällt. Derselbe war, wie er selbst in seiner Proportionslehre angibt, aus Nürnberg gebürtig. Seit 1516 arbeitete er daselbst ganz in der Dürerschen Weise. Seine Hauptthätigkeit hat dem Holzschnitt gegolten, wofür er anfangs mit Hans Springinklee in Verbindung stand. Eine Arbeit Beider sind die Illustrationen des „Seelengärtchens", das 1516 auf Kobergers Kosten erschien. Von Gemälden Erhard Schöns wüssten wir nur das fleissig ausgeführte Bild der „Dreifaltigkeit in einem Rosenkranze" zu nennen, das in St. Gangolf zu Bamberg den Blick auf sich zieht.

1517 scheint das Sterbejahr Barthel Zeitbloms zu sein. Dieser treffliche Ulmer Meister war gegen Mitte des 15. Jahrh. geboren, verheirathete sich 1483 mit einer Tochter Hans Schueleins und wirkte von da an ununterbrochen zu Ulm. In den Steuerbüchern dieser Reichsstadt kommt er zuerst im J. 1484 vor, im Verzeichniss der Malerbrüderschaft bei den Wengen zwischen 1490 bis 1498, im Bürgerverzeichniss in den Jahren 1504, 1516 und 17. Von seinem Hause spricht ein Stiftungsbrief von 1501. Da wir über Zeitbloms datirte Werke bereits unter 1468, 1473, 1488, 1496, 1497 und 1504 Bericht gegeben, so bleibt uns hier nur eine kleine Nachlese undatirter übrig. Drei weibliche Heilige aus der fürstlich Wallersteinschen Samml., wovon zwei (St. Margaretha und St. Ursula, auf Goldgrund) sich jetzt unter Nr. 58 und 65 in der Moritzkapelle zu Nürnberg befinden. Sodann die vortrefflichen vier Tafeln in der Augsburger Gallerie, welche Scenen aus dem Leben des heil. Bischofs Valentin vorstellen und dem Augsburger Karmeliterkloster entstammen. In der würdigen Gestalt des Heiligen will man das Bildniss des Bischofs von Augsburg erkennen, der mit Zeitblom in freundschaftlichem Verhältniss gestanden haben soll. Die Figuren dieser Legendenstücke sind dreiviertellebensgross; an die Stelle des Goldgrundes ist hier eine ziemlich einfache Landschaft mit sehr lichtem Horizonte getreten; auch ist hier das architektonische Beiwerk nicht mehr gothisch, was alles beweist, dass diese Valentinsbilder in Zeitbloms späteste Jahre fallen. Passavant fasst sein Urtel über den ausgezeichneten Ulmer in Folgendem zusammen. „Zeitblom ist als ein unmittelbarer Nachfolger von Martin Schongauer und Friedrich Herlin zu betrachten, der zwar ersterem im Reichthum der Fantasie nachsteht, aber den andern, obgleich in einer sehr schlichten Weise, hierin übertrifft; im Schmelz und in der Harmonie der Färbung hat er, zum wenigsten in seinen spätern Werken, sich über Beide erhoben; besonders wusste er durch ein tiefes Violett neben entgegengesetzten, leuchtenden Farben, wie ein frisches Grün, ein warmes Braun oder schillerndes Gelb, einen eigenthümlichen Reiz zu erzielen. Seine Fleischtöne sind warm und gehen in den Schatten ins tief Bräunliche in seiner mittlern Zeit, werden aber kühler und feiner in seinen spätern Werken, die überhaupt die vorzüglichsten sind. Den Faltenwurf hielt er in gestreckten Linien einfach und grossartig. In der Darstellung schlechter Karaktere fällt er nach der Richtung seiner Zeit und Kunst in Deutschland ins Gemeine; dagegen sind alle seine Heiligen von edler Bildung, in denen sich eine milde Würde voll warmen Lebens ausspricht. Seine Köpfe und Hände sind besser als seine Füsse, das Nackte überhaupt etwas mager gezeichnet; die Bewegungen dagegen sind natürlich und nicht eckig wie oft bei frühern Meistern."

1517 *ward*, laut der Melmannschen Chronik von Danzig, *am Montag nach Pauli Bekehrung* (25. Juni) *die schöne neue Tafel auf das hohe Altar in der Pfarrkirche überantwortet und gewähret von Meister Michael, und ward Messe gesungen von der Himmelfahrt Mariä. Die blinden* (festen) *Flügel wurden hernach gemacht.* Vor seiner Verstümmlung bestand dieser prachtvolle Hauptaltar der Danziger Marienkirche aus einer Predella, einem zweimal zu öffnenden Schreine mit nebenan stehenden Flügeln, und darüber aus reichgothischem Zierwerke mit Standbildern der Apostel und der heil. Jungfrau, ob welcher sich in pyramidalischer Spitze der himmelfahrende Heiland befand. Die geschnitzten wie die gemalten Tafeln dieses umfangreichen, zum Theil wiederhergestellten Altaraufsatzes verrathen einen gewandten Meister in der Art der Kunstübung, wie sie damals unter Dürer und Burgkmair gehandhabt wurde; doch zeigt derselbe nur eine beschränkte Erfindundsgabe, indem die Darstellungen grösstentheils den Dürerschen Holzschnittfolgen der Leidensgeschichte und des Marienlebens entnommen sind. Jener „Meister Michael", den die Melmannsche Notiz als den Werkschöpfer angibt, war der Augsburger Michael Schwarz, der sich schon 1510 in Danzig befand. Im J. 1511 schloss er mit den Kirchvätern von St. Marien einen Vertrag, worin er sich verpflichtete, den hohen Altar für 2886 Mark zu beschaffen; für diese Summe sollte er alle Farben, Gold, Arbeit und Zubehör liefern, auch den Altar, wenn er fertig, ohne Schaden aufrichten; nur das Eisen ward ihm zugegeben. Schon 1512 aber wurde auf Meister Michaels Antrag die Vertragssumme auf 3386 Mark erhöht. Auch bei dieser Summe verblieb

es nicht, denn ein Kirchvater klagt in seinem Register: *die neue Tafel auf dem hohen Altar hat gekostet* 7000 *Mk. und mehr, was nicht geschrieben war.* Ja dies Mehr, was nicht aus dem Kirchenkasten, sondern von den wol einzelne Altartheile stiftenden Gewerken und Brüderschaften der Stadt bezahlt worden sein mag, belief sich beinah wieder auf siebentausend Mark, denn eine alte Handschrift gibt die ganze Kostensumme auf 13,550 Mark 14 Schillinge an. Abgesehn von der Enormität der Kosten (welche den Spottvers hervorrief: *Meister Michael hat sich reich gestolen, daher er nu nich mehr darf molen!*) war man mit den Leistungen und der Person des Meisters so zufrieden, dass 1518 die Reinholdsbrüder (eine Gesellschaft der Vornehmsten der Stadt) ihn in ihre Verbindung aufnahmen.

Im J. 1517 erhielt Ambrosius Holbein das Bürgerrecht zu Basel. — In dems. Jahre bewandmalte dessen Bruder Hans Holbein der Jüngste, damals neunzehn Jahre alt, das Innere und Aeussere des Hauses Jakobs von Hartenstein, Schultheissen zu Luzern. Er stellte da die Schutzheiligen des Hauses, den Jugendbrunnen, Jagden und Kämpfe dar; aussen malte er unten einen Fries mit Kindern im Waffenspiele, zwischen den Fenstern die Thaten alter Helden, darüber einen Fries mit dem Triumfzuge nach Mantegna's Composition, endlich ganz oben mehre römische Geschichtscenen. Von allen diesen Herrlichkeiten ist keine Spur mehr übrig.

1517. Vier ehedem als Altarflügel gedient habende Tafeln mit dramatischen Darstellungen aus der Antoniuslegende, von Martin Schaffner, im badischen Lustschlosse Kirchberg. Ueber diese ausgezeichneten Bilder s. Näheres im Art. *Eremitenbilder*. — Eine „Ausstellung Kristi" von Hans Schäuffelin in der Burggall. zu Nürnberg. Dies grosse Bild ist von vortrefflicher Anordnung. Oben auf einer Gallerie erscheint Kristus edeln und sanften Ausdrucks; Pilatus in schmerzlicher Bewegung zeigt ihn dem Volke. Unten gemeine hohnschreiende Juden, welche einen sehr entschiedenen Gegensatz zu der ohnmächtigen von den heil. Frauen umringten Maria bilden. Antikes Kostüm hat hier der Maler mit der Tracht seiner Zeit gemischt. Das Ganze ist in Leimfarben ungemein leicht und frei auf eine Leinwand hinschraffirt, sodass es fast das Ansehen einer sehr hell gehaltnen illuminirten Zeichnung hat. — Eine „Kreuzigung" mit Schäuffelins Monogramm, mehr durch die für ihn sehr warme Farbe als durch die nur mässig ausgebildeten Köpfe ausgezeichnet, in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Br. — „König David und Bathseba" (auf der Rückseite die Todesumarmung einer Jungfrau) und eine „Lukrezia", zwei sogen. Oelbilder von Niklas Manuel, eigentlich nur zwei Zeichnungen mit weissen und schwarzen Linien auf rothem Grunde, in der öff. Samml. zu Basel.

1517—33. In diese Zeit fällt das im Antiquarium des Stiftes Herzogenburg befindliche Bild der Muttergottes, zu deren Füssen St. Bernhard liegt, mit Barbara und Johannes daneben. Unten kniet Bernhard v. Nussdorf, der Bildstifter, der in jenen Jahren Probst war.

1518 malte Dürer nach Pirkheimers Angabe den „Triumfwagen des Kaisers Max" im Rittersaale des Nürnberger Rathhauses. (Leider hat dies grosse Gemälde durch die Weyersche Uebermalung viel von der Ursprünglichkeit eingebüsst.) — In dems. J. ging Dürer nach Augsburg, als eben die Reichsversammlung dort tagte. Er zeichnete daselbst in sein Skizzenbuch den Kurfürsten Joachim (gen. Nestor) von Brandenburg und dessen Sohn, den damals erst dreizehnjährigen Joachim, der sich später als Kurfürst den Beinamen Hektor erwarb; den Pfalzgrafen Friedrich von Baiern, Bruder des Kurfürsten Ludwig V. von der Pfalz; den Fürsten Wolfgang von Anhalt; den geistlichen Kurfürsten Albrecht von Mainz, Bruder des Joachim Nestor v. Brandenburg; den Ritter Ulrich von Hutten; den Bischof von Trient, Bernhard v. Gless; den Bischof von Brandenburg; den Administrator des Bisthums Regensburg, Pfalzgrafen Johann; den Abt von St. Paul im Lauental, Ulrich Pfinzing; den Abt von Kloster Hailsbronn, Johann Wenck, und den Probst zu St. Sebald und St. Viktor, Melchior Pfinzing, Diese Bildnisszeichnungen, worunter Hutten und Kurfürst Albrecht zweimal vorkommen, befindet sich jetzt in der kön. Samml. der Handzeichnungen zu Berlin. (Das 1847 erschienene 1. Heft von „Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der kön. Museen Berlins" bringt in treuen, mittels der Hüserschen Erfindung bewirkten Abbildungen sechs jener Dürerschen Porträtzeichnungen, laut den Unterschriften: *Margraff Jochaim Churfürst; Margraff Jochaim Sohn; Friderich von Bayern, Pfaltzgraff; Der von Anhaldt; Ulrich von Hutten; Melchior Pfintzing.*)

Ins J. 1518 setzt Dr. Waagen die zwei in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters befindlichen Altarflügel von H. Holbein dem Jüngsten, welche zu dem Ausgezeichnetsten gehören, was wir noch von diesem grossen Meister besitzen. Sie schildern die Kindanbetung durch die Hirten und durch die Morgenländer. Das Bild

der anbetenden Hirten, wo das Hauptlicht vom Kinde ausgeht, beweist, welch tiefes Studium der junge Holbein bereits von der Wirkung des Lichtes gemacht hatte, denn es überrascht uns hier das vollkommenste Effektstück, das aus jener Zeit von deutscher Kunst bekannt ist. Dabei zeigen die Köpfe, zumal der fünf Engel, in ungewöhnlichem Maase das Schönheitsgefühl, wodurch sich Holbein vor allen andern Realisten seiner Zeit so vortheilhaft auszeichnet. Doch werden diese an Feinheit noch von dem Marienkopfe auf dem Bilde der anbetenden Könige übertroffen. Dies Bild ist auch als Composition im edelsten Geschichtstyle ein Meisterstück. Höchst lebendig ist der zum Stern emporblickende Diener des Mohrenfürsten. Dasselbe gilt von den Bildnissen der zu Holbeins Zeit in Basel ansässigen Familie Oberriedt, welche dies Flügelwerk bestellt und auch später ins Freiburger Münster gestiftet hat. Auf dem ersten Flügel sieht man den Familienvater mit seiner Frau und vier Knaben, auf dem andern eine Frau und vier Mädchen. Im Wesentlichen ist das Werk noch wolerhalten.*) Die den Dr. Waagen bewegenden Gründe, es 1518 anzusetzen, beziehen sich auf die Auffassung der Bildnisse, welche minder frei ist als die des Basler Amerbachporträts von 1519, und auf den gelblichen, für die Frühwerke Holbeins eigenthümlichen Lokalton des Fleisches, das hier noch in den entschieden bräunlichen Ton, worin der Amerbach gehalten ist, hineinspielt.

1518. Die den Schnitzaltar im Dome zu Brandenburg deckenden Thüren. Auf der einen ist Maria Magdalena und der heil. Benedikt, auf der andern St. Ursula und St. Bernhard vortrefflich auf Goldgrund gemalt. Die Rückseiten mit Gregor und Ambrosius, Hieronymus und Augustin, sind von minderem Werthe. Die Gestalten ziehen durch ihre feierliche Grossartigkeit an, erscheinen edelstylig in der Zeichnung und leicht und geistreich in der malerischen Behandlung. Einige der mit meisterlicher Sicherheit modellirten Köpfe tragen das Seelengepräg eines tiefgemüthlichen Ernstes, andre lassen mehr jenen Hauch eigenthümlich weicher Milde wahrnehmen, der den vorzüglichsten Leistungen des germanischen Styles eigen zu sein pflegt. Man kann dabei kaum an einen andern Meister denken als an den Aschaffenburger Matthäus Grunewald, der notorisch in seiner letzten Zeit im nördlichen Deutschland thätig war, wohin ihn Aufträge und Empfehlungen des Mainzer Kurfürsten Albrecht v. Brandenburg geführt hatten.

Aus dems. Jahre: ein von den Kriegsknechten verspotteter Kristus in der Nikolaikirche zu Berlin. — Kindanbetung der Könige in der Spitalkirche zu Koblenz, ein Bild mit fast lebensgrossen, sehr individualisirten Gestalten, etwas handwerklich in der Ausführung und von einem durch Lukas von Leyden und Quintin Messys beeinflussten rheinischen Meister. — Der mit *L. K.* bezeichnete Altar in der Salvatorkirche zu Nördlingen, höchst wahrscheinlich ein Werk des Ulmers Lukas Knechtelmann. — Eine Familie Kristi im Geschmacke des Altdorfer, aber formloser, in der Gall. zu Pommersfelden. Dies Bild mag nur wegen der Bezeichnung *H. D.*, die auf *Hans Dürer* (den Bruder des grossen Dürer) hinweist, in Bemerkung kommen. In der gräflichen Gall. wird traditionell *Hans Daig* genannt, ein Künstler, über den wir keinerlei Kunde haben.

Endlich wird noch dem J. 1518 das treffliche Altarwerk zu Zwickau angehören, das für den Kunigundenaltar der Marienk. gemalt war, aber seit 1534 in die Katharinenk. versetzt ist. Das Hauptbild schildert die „Fusswaschung Kristi“; die Innerflügel enthalten die Apostel Bartholomäus und Jakobus den Aeltern nebst den Werkstiftern; die Aussenflügel zeigen Kaiser Heinrich den Frommen mit seiner Kunigunde und die von geringerer Hand ausgeführten Darstellungen des Heilands am Oelberge und am Kreuze. Im Halbkreis über der Haupttafel sieht man den im Grabe stehenden Kristus von einem Geistlichen und einem Laien verehrt, auf der Altarstaffel von geringerer Hand die anbetenden Könige. Zeichnung und Karakteristik, Färbung und Behandlung verrathen einen schätzbaren Meister aus der nürnbergischen Schule, der nach der ganzen Art der edeln Gestalten und schönen Köpfe der Heiligen kein Andrer als Hans v. Kulmbach sein wird. (Schmidts *Chronica Cygnea* gibt sehr irrig den Kranach an.)

1519 starb hochbetagt zu Nürnberg der berühmte Vormeister Dürers, Michel Wolgemut. Seine Geburt wird ins J. 1434 gesetzt, doch will uns Niemand seinen

---

*) Das Nachtstück der Geburt muss indess viel durch Purgantenhand verloren haben, da Hr. v. Quandt in einer Reiseschrift folgende Bemerkung macht: „Püttmann stellt dies Gemälde denen nach, welche sich von diesem Künstler in Basel befinden; man muss es aber vor 1820 gesehn haben, wo ich einen Künstler im Münster antraf, der damit beschäftigt war, dies bewunderungswürdige Gemälde mit Schmalte abzuscheuern. Meine Warnung nahm der Maler sehr übel. 1840 sah ich das Gemälde wieder, allein ich würde es kaum für ein Werk Holbeins erkannt haben, wenn ich mich nicht seiner frühern Schönheit erinnert hätte.“

Geburtsort nennen. Die erste urkundliche Nennung seines Namens geschieht unter J. 1473 im Bürgerverzeichnisse des Nürnberger Sebaldviertels. Ein Nürnberger Kind war Wolgemut schwerlich; dagegen zeugt schon stark genug seine von der vor ihm in Nürnberg herrschend gewesnen Kunstart grundverschiedene Malkunst. Seine von gestrenger Zeichnung nnd scharfer Karakteristik ausgehende Kunstreform machte Nürnberg in der germanischen Endzeit zum namhaftesten Mittelpunkt deutscher Kunstbestrebungen; sie fand den fruchtbarsten Boden in der grossen Schule, die sich um ihn versammelte und aus der sich Albrecht Dürer auf den Schultern des Altmeisters am Höchsten erhob. (Zeitgenossene Nürnberger, welche durch Wolgemut und seine Schule ganz verdunkelt wurden, waren: *Jakob Walch* [1436 — 1500, belobter Bildnissmaler und erster Lehrer Hans Wagners von Kulmbach], *Hans Traut* [der um 1486 den Kreuzgang der Augustiner malte, worin er die Ebenbilder vieler ehrsamer Herren anbrachte, und der dann 1488 erblindete], *Hans Bäuerlein* [der 1489 bis 1500 arbeitete und 1493 im untern Kreuzgange des Predigerklosters ein Schächerbild in Oel auf die Wand malte, wo er sich selbst unter den Juden abbildete], *Sebald Baumhauer* [von dessen Thätigkeit 1499—1517 gemeldet und von dessen Hand ein Leidenskristus von 1513 in der Sakristei der Predigerkirche genannt wird], *Wolfgang Traut* [Hermann Vischers Jugend- und Todesgenosse, welcher 1502 die Altartafel im „Kapellein bei St. Laurenzen“ malte], *Hans Graf d. J.* [der 1514 das Schauamt dem Rathhaus genüber bewandmalte] und Andre mehr.)

1519. In der Gallerie zu Augsburg ein Flügelwerk von Hans Burgkmair. Immitten die „Kreuzigung“, zu den Seiten Lazarus und Martha; aussen Kaiser Heinrich der Fromme und St. Georg. — In der öff. Samml. zu Basel das berühmte Bildniss des Bonifacius Amerbach von H. Holbein d. J. (Ein zweites Exemplar mit dems. Datum, im Karlsruher Museum, kommt zwar jenem an Feinheit nicht gleich, ist aber ebenfalls ein durch die lebendige Auffassung und die warmbräunliche Farbe ausgezeichnetes Bild.) — In der Stiftssammlung zu St. Florian im österr. Traunkreise eine „Kreuzfindung.“ — In der Campeschen Sammlung zu Nürnberg zwei Flügel einer kleinen Hausorgel mit zwei das „Gloria in excelsis“ singenden Engeln, von Hans v. Kulmbach. — In der Staatsgall. zu Wien das Bildniss des Kaisers Max mit einem Granatapfel, von Dürer.

Um 1520 blühte Meister Konrad Merkel zu Ulm, der mit Dürer befreundet war, wie man aus einem Briefe in den von Friedrich Campe herausgegebenen Dürerschen Reliquien ersieht. Werke von ihm kennt man nicht. Sein Bildniss ist in einer Zeichnung von Dürer vorhanden, die sich unter den Blättern aus dessen Reisemappen in der Hellerschen Samml. zu Bamberg vorfindet.

Einem „Namen ohne Werke“ lassen wir gleichzeitige „Werke ohne Namen“ folgen. Eins der Vorzüglichsten unter den anonymen Werken aus dieser Zeit ist der Marientod in der Pinakothek zu München, welches Bild einem flandernden Kölner angehört, den man jetzt infolge früherer Nothtaufe als den Pseudo-Schoreel zu bezeichnen pflegt. Wir sehen in einem niederländischen, in gutem Helldunkel gehaltenen Zimmer die Apostel um das Bett der Sterbenden versammelt, in deren Antlitze sich die Vorempfindung ewiger Seligkeit ausspricht. Die Gestalten sind etwas kapriziös und erscheinen zum Theil mehr äusserlich beschäftigt als innerlich berührt, doch sind sie hie und da von schönem Ausdruck. Die Gewandung etwas schwer und manierirt, die Färbung leuchtend. Auf den Seitenbildern Heilige mit der Stifterfamilie; hier sehr würdige Anordnung und liebreizende Weibsköpfe. — Ein ähnliches, aber kleineres Bild der sterbenden Maria im Museum zu Köln, und von derselben Hand eine Dreikönigsverehrung mit Katharina und Barbara auf den Flügeln unter Nr. 578 im Museum zu Berlin. — Dem Marientodmeister zeigt sich in einigen Stücken verwandt ein andrer Kölner, von dem man ein Altärchen in der Grennerschen Samml. zu Regensburg vorfindet. Immitten enthält es die Muttergottes in Gesellschaft zweier Engel mit Geige und Laute, auf den Flügeln die h. Katharina und die h. Barbara. Der Meister gemahnt in manchen Theilen an Gossaert (Mabuse), ist aber in Formen und Ausdruck edler und reiner.

Um 1520. In der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau Bilder von Barthel Behaim: die Heiligen Krispinian, Agnes, Paulus, Katharina und Krispin. Sie sind noch auf Goldgrund in der Dürerschen Kunstweise gemalt und zeigen eine für diesen Dürerschüler ungewöhnlich feine Durchführung. Vordem befanden sich diese Bilder in der Herrschaft Zimmern; wahrscheinlich sind sie, da der Künstler mit einem Grafen Zimmern in Italien war, für diese Familie gemalt worden. — Hier wollen wir zugleich drei Gemälde der Abelschen Samml. zu Stuttgart miterwähnen, worin sich Barthel Behaim ebenfalls noch in seiner deutschen, ihm vor der italischen Reise eigenen Kunstweise zeigt. Das eine Bild schildert die Dreifaltigkeit in Heiligen-

umgebung (mit der Schwarzwälder Familie Bubenhofen im Vorgrunde). Hier erinnert das Rundliche und Starkausgeladne der Gesichtsformen an Hans Baldung; übrigens zeigt das Werk die der fränkischen Schule eigenthümliche Behandlungsweise in sehr einseitiger Ausbildung, da die Lokalfarben wenig mehr als angestrichen und darauf die Formen gezeichnet sind. Die andern Bilder betreffen die Grablegung und Auferstehung; diese sind mehr in der Weise der Kreuztragung, die man unter Nr. 103 in der Nürnberger Moritzkapelle findet, und des Kristus am Oelberge, den man unter Nr. 631 im Berliner Museum trifft.

1520 wird Hans Holbein d. J. zum Erstenmal im Zunftbuche der Basler Künstler genannt. — In dems. Jahre reiste Dürer in die Niederlande. Die Maria im Pelzmantel mit dem nackten Kind auf dem Schoose, die man in der Staatsgallerie zu Wien trifft, gibt sich deutlich als eine Frucht dieser Reise zu erkennen.

1520. Die Saulusbekehrung und mehre Altarflügel im Dom zu Naumburg. — Ein Stück Weltgericht von Stocker d. J. zu Oberstadion bei Ehingen.

1520—26. Das berühmte Holbeinsche Passionswerk in der öff. Samml. zu Basel. Es ist eine oben in Bogenform abschliessende Tafel, welche acht sehr

ungleich gearbeitete Bildchen enthält, deren Edelstes und Ergreifendstes die Grablegung ist, die im Hauptmotiv der Borghesischen des Raffael gleicht.

1520—30. In der Hirscherschen Sammlung zu Freiburg im Br. zwei Bilder eines unbekannten, aber sehr schätzbaren oberdeutschen Meisters. Das eine schildert den letzten Moment vor der Kreuzigung, die „Entkleidung Kristi", wobei Maria das Lendentuch hält. Dies Bild ist ebenso eigenthümlich und schön gedacht als meisterlich gemalt, was auch von dem Gegenstücke, dem „Gekreuzigten mit Maria und Johannes", gilt. Beseelung und Geschmack sind dem *Holbein* eng verwandt, Farbenstimmung und Modellirung erinnern mehr an *Hans Baldung*. — In der Schlosskapelle zu Baldern im Ries eine Tafel von 3½ F. Höhe bei 3 F. Breite, darstellend die „Maria im Kindbette." Das Kind wird von drei Frauen im Vorgrunde gewaschen, wo links ein schönes schlankes Weibsbild mit der Schlüsseltasche am langen Gewande einen Wasserkrug zu dem Badewännchen herbeibringt. Am Bette kniet Eine, während eine Andre der Mutter was zu essen gibt; hinten im Zimmer sieht man durch einen Vorhang den Josef mit der Brille in der Hand über einem Buche eingeschlafen. Oben Wolken und goldnes Gezweig. — Zu Köln eine „Marie am Springbrunnen", die sich in der Fochemschen Samml. befunden hat. Dies lebenswarme duftigzarte Bild (15 Zoll hoch, 12 Zoll breit) s. im Abbild auf S. 609.

Ins J. 1521 fällt ein merkwürdiges Werk von Martin Schaffner: die für die Familie Huntfuss beschafften Malereien des Schnitzaltars, der aus der vormaligen Barfüsserkirche zu Ulm in dasigen Münsterchor versetzt ist. Die Innseiten der Flügel schildern die Familien des Alfäus und Zebedäus in architektonischer Umgebung mit schönen landschaftlichen Ausblicken im Hintergrunde. Auf den Aussenseiten St. Erhard, Johannes der Täufer, St. Diepold und die h. Barbara. Auf der Staffel das Abendmahl. In diesen Bildern zeigt sich sowol die idealistische Richtung des Meisters, wie sie sich in den vier Marienbildern der Münchner Pinakothek so entschieden ausspricht, als die naturalistische, wovon die anbetenden Könige in der Nürnberger Moritzkapelle ein Beispiel bieten. Erster Richtung gehören auf den Ulmer Bildern die Heiligen und einige Kinder an, während in die andre die bildnissartigen Mütter einschlagen.

In dasselbe Jahr fallen zwei sehr namhafte Werke Schäuffelins, die sich beide in der Georgenkirche zu Nördlingen befinden. 1) Der Zieglersche Altar mit der Kreuzabnahme, die sich durch schöne leuchtende Farbengebung auszeichnet. Auf den Flügeln die schönköpfigen Gestalten des Königs David und des Apostels Paulus, die wol das Kampfheldenthum des alten und neuen Bundes versinnbilden sollen. Auf der Rückseite des Altars die h. Elisabeth, welche einem Armen Labung in die Schale einschenkt, und die h. Barbara. Letztere und der Arme sind wunderschöne Gestalten. 2) Ein Pfeilerbild im Hauptschiffe, mit der Schilderung des „Heilandsbesuchs bei Martha und Maria." Die Köpfchen sehr schön, die Figuren im Ganzen etwas kurz gerathen.

Aus gleichem Jahre: in der öff. Samml. zu Basel der von Holbein in seinem 23. Lebensjahre gemalte „Kristusleichnam." Diese lebensgrosse, fast völlig nackte Figur ist von schrecklicher Wahrheit und als grosses Zeugniss für Holbeins Naturstudien höchst merkwürdig. — In der Klosterkirche zu Berlin die als Denkmal eines Klaus v. Bach (Grosskomthurs des deutschen Ordens in Preussen) dienende Bildtafel, darstellend den Heiland wie er eine Unterricht Suchende belehrt, mit vielen den Lehrer verehrenden Personen. — In der Gallerie zu Dresden ein männliches Brustbild von Dürer. (Nr. 524.) — In der Steffanskirche zu Eggenburg in Unterösterreich die trefflich gemalten Flügel des herrlichen Schnitzaltars. — Auf dem Gottesacker zu Innsbruck Gemälde der Kreuzigung und Himmelfahrt Kristi an der Lewpoldischen Grabstätte. — In der Stiftssammlung zu Klosterneuburg ein Gemälde mit der Geschichte der Herodias, bezeichnet *N. K.*, welche Chiffre den Niklas Kriegbauer oder Kriegbaum aus Passau besagen könnte. — Im Rittersaale des Rathhauses zu Nürnberg Gemälde und Wappen auf Glas vom ältern Hirschvogel.

1522. Im Museum zu Berlin, unter Nr. 623, die Steinigung Steffans vor einem säulengeschmückten Bogen; rechts, durch ein Gebäude von dieser Scene getrennt, Paulus mit dem Mantel des Gesteinigten und ein andrer Jude. Bezeichnet mit dem Meisterzeichen Hans Baldungs. — In der Grennerschen Samml. zu Regensburg das schöne Bildniss der Barbara Blomberg, von Altorfer. — Im neuen Schlosse zu Sigmaringen ein werthvolles *Brustbild Melanchthons* in ¾ Lebensgrösse, von Kranachs Hand.

Um 1523 blühte der namhafte Glasmaler Martin Grünaberger (Krinaberger) zu Nürnberg.

1523. In der Pfarrkirche zu Dortmund zwei Flügelbilder von einem sonst nicht weiter bekannten Kölner Hildegard, darstellend die heil. Sippschaft, die Heilandsgeburt und den Stammbaum Mariens. — Im Städelschen Museum zu Frankfurt der Dulder Hiob, den seine Frau mit Wasser begiesst und dessen Haus in der Ferne in Flammen aufgeht, Aussenbild eines Flügelwerks von Dürer, wovon sich das Gegenstück mit zwei Spielleuten im Walraffianum zu Köln befindet. Die abgesägten Innerflügel, mit der Boisseréeschen Samml. in die Pinakothek zu München gekommen, enthalten die heiligen Väter Joachim und Josef, den Priester Simeon und den armen Lazarus (kl. Fig. auf Goldgrund). — In St. Lorenz zu Nürnberg die schönen Flügel des Annenaltars mit den Heiligen Eubin und Sigismud, Vital und Dionys, von Hans v. Kulmbach. — In der Samml. zu Longfordcastle das früheste *Bildniss des Erasmus v. Roterdam*, das uns von Holbeins Hand bekannt ist. Es stellt ihn nicht schreibend dar, wie die spätern ihn zeigen.

Kurz vor 1524 wird Dürer jene Kaiserbilder (Karl den Grossen und Siegmund) vollendet haben, von welchen bereits auf S. 598 gesprochen worden. Seit 1424 waren die Reichskleinodien und Reichsheiligthümer durch Kaiser Siegmund der Stadt Nürnberg zur Verwahrung anvertraut worden. Hier wurden sie ein ganzes Jahrhundert hindurch alljährlich einmal durch Priesterhand auf einer Bühne am Markte dem von nah und fern herbeiströmenden Volke gezeigt. Wahrscheinlich liess nun der Nürnberger Rath für das 1524 eintretende Jubiläum der Uebergabe der Reichskostbarkeiten jene Kaiserbildnisse zur Verherrlichung des Festes malen.

1524 vollendete der Nürnberger Kleinmaler Niklas Glockenton für den Erzbischof von Mainz ein prachtvolles Messbuch, wofür er die bedeutende Summe von 500 rhein. Gulden empfing. Dies Missale befindet sich jetzt auf der Bibliothek zu Aschaffenburg und gehört durch seine malerische Ausschmückung zu den allerreichsten Denkmalen dieser Art. Ausser dem Ränderschmuck des Kalenders und den 116 Initialbildern enthält es 23 grosse Miniaturen von meist 11 Zoll Höhe bei 8 Zoll Breite, unter diesen eine sehr reiche „Kirchweih", eine noch reichere und schönere „Fronleichnamsprozession" und ein eyckisch schönes „Messbild."

1524. Im Museum zu Frankfurt ein ausgezeichnetes Altarwerk von der Hand eines Kölnischen Meisters. Auf dem Mittelbilde beklagen die heiligen Frauen und Jünger den Leichnam Kristi, dabei in verehrender Stellung der Senator Jobelin Schmitgen, der das Werk 1524 in die Kölner Lisolfs- oder Liskirche (Sta. Maria in Littore) gestiftet hatte. Im Hintergrunde die Kreuzigung in Kleinfiguren. Auf dem linken Flügel Veronika mit dem Schweisstuche, auf dem rechten Josef v. Arimathia, die Dornenkrone haltend. Aussen die Verkündung grau in Grau. Die ans Ideale streifende Milde, die aus diesem edelrealistischen Werke spricht, erlaubt nicht den unbekannten Meister für denselben Kölner zu nehmen, dem die Tafel des Marientodes (aus Sta. Maria in Capitolio zu Köln) in der Müncher Pinakothek angehört. — In der gothischen Kirche zu Tiefenbronn die Flügelbilder eines Altarschreins mit Vorgängen aus dem Täuferleben, nebst den Aussenfiguren der h. Katharina und des h. Niklas, und der Pestheiligen Rochus und Sebastian. Sie verrathen eine tüchtige schwäbische Meisterhand; die Gestalten sind kräftig schön, die Formen naturgemäss, die Gewandung edel. — In der Pinakothek zu München vier grosse Tafeln mit Marianischen Scenen und der Geistausgiessung. Sie sind von der Hand Martin Schaffners und zeigen diesen Meister in der ganzen Liebenswürdigkeit seiner Sinnes- und Gefühlsweise. Vorzüglich schön ist seine eigenthümlich sinnige Schilderung der „sterbenden Maria", die mit den Aposteln niedergekniet ist und plötzlich während ihres Gebetes zurücksinkt. So schön wie das Sinken in den Tod ist auch die verschiedenartige Theilnahme in den Apostelköpfen ausgedrückt. Diese Tafeln entstammen der Prälatur Wettenhausen.

1525 starb der alte Veit Hirschvogel, Stadtglaser und Schmelzmaler zu Nürnberg. Sein Hauptwerk ist das schöne „Markgrafenfenster" in St. Sebald, das er nach den Zeichnungen Hansens v. Kulmbach schmelzgemalt hat, ohne die völlige Beendung des Ganzen (1527) zu erleben, welche seinen Söhnen Veit und Augustin verblieb. Das Fenster enthält auf weissem Grunde die Einzelbildnisse des Markgrafen Friedrich von Ansbach und Baireuth, seiner Frau und seiner acht Söhne, darüber Maria und den Evangelisten Johannes, an den Seiten Wappen und vor dem tempelartigen Unterbaue des Gangen die Inschrift.

1525. In der Bettendorfschen Samml. zu Aachen das sehr gestaltenreiche Bild des Heilandsabschieds von der Mutter, ein herrliches Dürerwerk, worin sich Raffaelische Einwirkung kundzugeben scheint. — Im Museum zu Berlin das auf dunkelgrünem Grunde gemalte Bildniss eines Kölner Bürgermeisters in seiner Amtstracht, die in schwarzem Hute, schwarzem Unterkleide und einem rechts rothen, links

schwarzen Oberkleide besteht, von Barthel de Bruyn, der in der Zeit von 1520 bis 50 blühte. — Im Museum zu Darmstadt der Kardinal Albrecht v. Brandenburg als St. Hieronymus im Studirzimmer zwischen Büchern, Vögeln und Früchten, ein gemüthliches Bild von Lukas Kranach. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg die „Klugheit am Abgrunde“ von Hans Baldung, eine bis auf den sehr zarten Schamschleier nackte Gestalt, die als fleissiges Naturstudium dieses Meisters sehr merkwürdig ist. — Im Louvre zu Paris der gelehrte *Erasmus* in seiner schreibenden Stellung, Bildniss von Holbeins Hand. — In der Kirche zu Schwerte in Westfalen ein Altarwerk.

1525—1531 blühte Anton von Worms, ein Nachfolger Dürers, zu Köln. Von Gemälden seiner Hand ist noch kein einziges sicher nachgewiesen; eine Verhaftung des Heilands, die man im Kölner Museum findet, wird nur vermuthungsweise mit dem Namen des Wormser Anton in Verbindung gebracht. Was die Forschung bis jetzt von ihm ermittelt hat, besteht lediglich in Holzschnitten.

Um 1526 mag H. Holbein d. J. das jetzt im k. Schlosse zu Berlin befindliche Exemplar jenes „Marienbildes mit der Basler Bürgermeisterfamilie“ gemalt haben, das in einer etwas spätern Wiederholung als ein Holbeinisches Hauptwerk in der Gall. zu Dresden glänzt. So ausgezeichnet auch das Dresdner Exemplar ist, so soll doch das Berliner manches voraushaben; die Färbung soll hier, besonders in der Karnation, voller und entschiedener und die Behandlung mehr aus einem Gusse sein; auch wird im Ausdrucke Mariens eine erhabnere Würde bemerkt. (Ueber das Dresdner Bild s. B. III. S. 54.) Der Basler Bürgermeister Jakob Meyer, gen. zum Hasen, scheint ein besondrer Gönner der Holbeine gewesen zu sein; der junge Hans Holbein musste ihn und seine Frau Anna (eine geborne Scheckenbürlin) bereits im J. 1516 abkonterfeien. Die betreffenden Bildnisse befinden sich noch zu Basel.

1526 soll Hans Holbein der Vater zu Basel verstorben sein. Er war daselbst in seinen letzten Jahren als erster Malermeister für die Ausschmückung des Rathhauses angestellt. Seine Uebersiedelung nach Basel kann erst nach 1512 erfolgt sein, denn dass die Familie Holbein in diesem Jahre noch zu Augsburg lebte, geht aus einer reichen Folge trefflicher Bildnisszeichnungen hervor, die man als Ueberrest eines alten Zwickbuches in der k. Handzeichnungssammlung zu Berlin vorfindet. Auf einer dieser Zeichnungen, deren gleichzeitige Aufschrift Hans Holbein Vater und Sohn als hier verebenbildet angibt, findet sich über dem Bildnisse des Sohnes die Zahl 14, welche das damalige Alter desselben ansagt. Die andern Bildnisse betreffen Mitglieder der Familie Fugger, Aebte und Geistliche von St. Ulrich und andre meist bekannte Augsburger Personen. Dass die Holbeine um 1516 in Basel eingewandert waren, ergibt sich aus dem Aushängeschilde mit dem Schulmeister und der Schulmeisterin und aus den Bildnissen des Bürgermeisters und der Bürgermeisterin, welche aus besagtem Jahre noch zu Basel vorhanden sind. 1517 wurde Hans Holbeins älterer Sohn Ambrosius schon zünftig daselbst, was der jüngere Hans, der noch eine Zeitlang als fahrender Gesell arbeitete, erst 1520 wurde. Da der 1508 begonnene Bau des Basler Rathhauses kaum vor 1521 zur Vollendung gekommen, so lässt sich die Bewandmalung desselben durch Vater Holbein und seine Söhne erst 1522 ansetzen. Leider sind von diesen Wandbildern der Holbeine nur wenige Fragmente übriggeblieben, die in Basels öff. Samml. bewahrt werden. (Einer Uebermalung sämmtlicher Rathhausfresken um 1610 folgte eine totale Erneurung 1710.) Die Holbeine hatten hier Scenen richterlicher Unparteilichkeit und politischer Grösse theils aus der klassischen, theils aus der biblischen Geschichte dargestellt. Die Schilderungen aus dem klassischen Alterthume waren aller Wahrscheinlichkeit nach von der Hand des jüngern Hans, der schon 1517 einen Triumfzug und andre römische Scenen am Schultheissenhause zu Luzern gemalt hatte. Aus dem Bilde des M. Curius Dentatus (das den ruhmgekrönten Feldherrn im Moment schilderte, wo ihn die samnitischen Gesandten an seinem Heerde rübenbratend antreffen und er die Geschenke derselben mit den Worten zurückweist, „ihm sei die Herrschaft über solche goldhabende Leute lieber als all ihr Gold“) haben sich noch aus der Gesandtengruppe drei Köpfe bis zur Brust erhalten, die höchst geistreich und gemessen energisch karakterisirt sind. — Bald nach Vaters Tode, noch im J. 1526, ging Hans Holbein d. J. mit Empfehlungen des Erasmus nach Antwerpen, wo er Quintin Messys besuchte und das Ebenbild des berühmten Petrus Aegidius (jetzt in Longfordcastle) malte. Von da wandte er sich bekanntlich nach England. Vor seiner Abreise von Basel entstand noch ein *Erasmusbildniss* (in der Basler Samml.); bei seinem Aufenthalte zu Antwerpen aber malte er aus dem Gedächtniss das Ebenbild einer zierlich gekleideten Offenburgerin von sehr gefährlichem Liebreize, die er als „korinthische Lais“ bezeichnete, und dasselbe Fräulein als Venusin mit dem Liebknaben. Diese Bilder

übersandte er als Malproben in der Weise des Messys seinem Basler Freude Dr. Amerbach, mit dessen übrigen Schätzen sie in die öff. Samml. Basels übergegangen sind.

1526, das für die deutsche Kunst beklagenswerthe Wendejahr des Holbeinischen Wirkens, ist hinwieder erfreulich als das goldenste Arbeitsjahr Albrecht Dürers. Diesem Jahre nämlich gehören die Dürerwerke an, welche den grossen Nürnberger auf seiner edelsten Höhe zeigen, vor allem seine Hauptleistung im Historischen: das berühmte Doppelbild in der Pinakothek zu München, das einerseit den Apostel Petrus mit dem Evangelisten Johannes, andrerseit den Apostel Paulus mit dem Evangelisten Markus vorführt und von Kugler sehr treffend als das erste vollendete Kunstwerk des Protestantismus bezeichnet wird; sodann die Krone seiner Bildnissarbeiten: der Hieronymus Holzschuher im Hause der noch blühenden Familie dieses Namens zu Nürnberg. Ein andres sehr schätzenswerthes Bildniss aus dems. Jahre ist das Ebenbild des Bürgermeisters Jakob Muffel, das in zwei Exemplaren (in der Merkelschen Samml. zu Nürnberg und in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden) vorhanden ist. Ein drittes Dürersches Bildnisswerk derselben Zeit ist der eigenthümlich anziehende Kopf des Hans Kleeberger*) in der Staatsgallerie zu Wien.

Werke andrer Hand aus dem J. 1526. Von Altorfer eine vortreffliche Susanna unter Nr. 138 im 7. Kab. der Pinakothek zu *München*. Von Burgkmair (angeblich) eine schöne Marie mit dem Kinde in der Samml. des histor. Vereins zu *Regensburg*. Von „einem der besten Kunstjünger Albrecht Dürers" sechs vorzügliche Bilder (Salvator, Maria, Johannes, Petrus, Paulus und St. Koloman) in der Abtskapelle des Stiftes *Melk*. Von einem andern „Unbekannten" eine Heilandsgeburt hinter dem Altare der Nikolaikirche zu *Berlin*.

1527. Von Lukas Kranach: Albrecht v. Brandenburg, der Mainzer Kurfürst, in Kardinalstracht, als h. Hieronymus in der Einöde an einem Schreibtische vorgestellt, der aus einem über zwei Baumstümpfe gelegten Brete gebildet wird. Vor ihm das Kreuzbild. Im Vorgrunde der Löwe, ein Hase, ein Biber, ein Auerhahn und ein Hirsch. Im Hintergrunde ein Wald, worin mehre Hirsche, und der Löwe des Heiligen, welcher die Karawane herbeitreibt, die den Klosteresel geraubt hat. Gemäldchen auf Holz unter Nr. 589 im Museum zu *Berlin*. — Aus oberdeutscher Schule, dem Kristof Amberger verwandt: ein junger geharnischter Ritter, der in der Linken einen Streithammer hält und mit der Rechten den Griff seines Schwertes fasst. Bildniss mit landschaftlichem Hintergrunde unter Nr. 629 im Berliner Museum. — Von unbekanntem „märkischen Meister" ein Kristus mit der Siegesfahne, der über Gebeine und Schädel schreitet, auf der Gedenktafel Wolfs von Kanitz und seines Neffen Kassel von Kanitz in der *Marienk. Berlins*. — Von unbekanntem „Ulmer" ein gutes und wolerhaltnes Altarbild auf Holz und Goldgrund in der *Burgkapelle zu Königsegg* in Oberschwaben.

Um 1528. Gedenktafel des 1527 verst. Markgrafen Kasimir in der Ritterkapelle zu Kloster *Heilsbronn*. (Mit den Bildnissen Kasimirs und seiner Frau, einer bairischen Prinzessin, die zwar in den Farben verblasst sind, aber in Auffassung und zarter Ausführung einen guten Meister verrathen. Abbild davon in Hockers Heilsbronnischem Antiquitätenschatze.) — Glasgemälde in St. Peter zu *Köln*. (Einzelne karaktervolle Heilige in den Seitenschiffen.)

1528 starb Albrecht Dürer (geb. 1471) in seiner Vaterstadt Nürnberg. Dieser Grossmeister der Schlusszeit unsrer germanischen Kunstperiode ist unbestritten Altdeutschlands umfassendster Künstlergeist. Kurz und treffend sagt von ihm Ludwig Schorn: „Die karaktervolle Nachbildung gemeiner Wirklichkeit erhob er durch Adel der Gesinnung, und diese innere sittliche Haltung bei oft unschönen äussern Formen trat bei ihm an die Stelle jener bewusstlos gläubigen Frömmigkeit, die unter den Kämpfen der Reformation nicht bestehen konnte. So behandelte er die religiösen Gegenstände mehr aus dem menschlichen Standpunkte mit wunderbarer Klarheit der Einsicht und des Gefühles, konnte sich aber nicht losreissen von Magerkeit der Zeichnung und eckiger Manier des Gewandwurfes." — Schärfer treffend zeichnet Ernst Förster den sich hoch auf Wolgemuts Schultern erhebenden Nürnberger. „Ihm (dem Wolgemut) folgte Dürer, ausgerüstet mit einem beispiellosen Talent, tiefsinnig und gedankenreich, durch und durch wahr in der Empfindung und desshalb mit richtigem wenn auch oft sehr starkem Ausdruck, naiv bis zum Entzücken in Beachtung der kleinen Züge des Lebens, und zum Erschrecken

---

*) Dieser Kleeberger (geb. 1468 zu Nürnberg, gest. 1546 zu Lyon) rettete in der Schlacht bei Pavia 1525 dem Könige Franz dem Ersten von Frankreich das Leben und machte sich ausserdem namhaft als Stifter des Hospitals de la Charité zu Lyon, wo er insgemein *l'homme de la Roche* genannt ward.

gewaltig, wenn er sich fantastischen Träumen überliess, und doch, befangen in der einseitigen Richtung nach Natürlichkeit, den Erscheinungen des niedern Lebens als den individueller ausgeprägten mehr noch zugewandt als den höhern, und unter dem Druck des daraus hervorgegangnen, in der Wahl der Formen namentlich der Gewänder und Trachten oft ans Kleinliche streifenden Geschmackes, unfähig mit all den ihm eigenen staunenswerthen Kräften die deutsche Kunst zur Freiheit, Schönheit und Höhe allgemeiner Bildung zu erheben, auf welcher wir gleichzeitig die italische unter Raffael sehen."

Werke von 1528. Das „Burgkmaiersche Ehepaar" in halblebensgrossen Halbfiguren auf einer 2 F. hohen, 1 F. 8 Z. breiten Tafel in der Staatsgall. zu Wien. Die Frau Malerin hält einen Spiegel, worin man statt beider Gesichter Todtenköpfe sieht und worauf verschiedene Denksprüche angebracht sind. Im Grunde links steht: *Solche Gestalt vnser Baider was, im Spiegel aber nix dan das.* Rechts auf einem gemalten Zeddel: *Joann Bvrgkmaier Maler LVI Jar alt. Anna Allerlahn Gemahel LII Jar alt MDXXVIII.* — Das Bildniss des Münchener Astronomen „Niklas Kratzer", welcher dem blutbefleckten Hofe Heinrichs des Achten von England die Sterne deutete, von Holbeins Hand im Louvre zu Paris.

Bis 1529 scheint der grosse Aschaffenburger Meister Matthäus Grunewald gelebt und gearbeitet zu haben. Man schliesst dies aus dem Datum auf dem äussern Verkündungsbilde des frühern Hauptaltars in der Frauenkirche zu Halle im Sächsischen. Wiewol nun das datirte Aussenbild (von Gesellenhand) und die nächsten Flügel (von Kranachs Hand) nicht auf Grunewalds Rechnung kommen, so verbleibt ihm doch die Hauptarbeit des Altarwerks: die Innertafel mit den Seitenbildern. Immitten einer grossartigen Landschaft sitzt die Himmelsjungfrau auf der Mondsichel, umgeben von gewölkiger Engelglorie. Verehrend kniet vor ihr der Werkstifter, Kardinal Albrecht, Kurfürst von Mainz. Auf dem linken Flügel steht St. Mauritius, auf dem rechten St. Alexander, der den Kaiser Maximin zu Füssen hat. Die Rückseite der Haupttafel zeigt die würdige Bischofsgestalt des heil. Augustin, der ein Buch und ein pfeildurchbohrtes Herz hält; neben ihm steht der Evangelist Johannes. Dies Rückbild ist zwar nur flüchtig behandelt, zeigt jedoch ganz den Grunewald in der schönen Farbenzusammenstellung. Wahrscheinlich war Meister Grunewald, der um 1529 ungefähr im Alter von siebzig Jahren stand, nach Ausführung der Haupttafel und ihrer Flügel gestorben, sodass die am Altarwerke noch übrige Arbeit seinem frühern Schüler, dem Meister Lukas von Kronach zu Wittenberg, überlassen blieb.

1529 kam Hans Holbein auf Besuch nach Basel zurück, um Familie, Brüder und Freunde wiederzusehen und wol auch die Verheerungen des „Bildersturms" zu beaugenscheinigen, der daselbst zur Aschermittwoch dieses Jahres gegen gemeiselte und gemalte Heiligenbilder an und in den Kirchen gewüthet hatte. Er malte hier zunächst das lebensgrosse Kniestück, das uns seine Frau mit den Kindern vorführt. So reizlos das rothäugige Weib, so unschön das kleine Mädchen und so verkümmert auch der kluge vier- oder fünfjährige Knabe ist, so hat dies Familienbild dennoch etwas wundersam Anziehendes, weil daraus die äusserste Wahrheit, das unmittelbarste Leben spricht. Dann entstanden bei diesem Wiederverweilen auf deutschem Boden mehre Bildnisse jetzt nicht mehr nennbarer Personen (eins in der Münchner und eins in der Pommersfelder Gallerie, letztes das eines pelzrockigen Mannes mit dem Rosenkranze) und das frei als Karakterfigur behandelte Prachtbild des 1528 verst. kaiserlichen Feldhauptmanns *Georg von Frundsberg* (unter Nr. 577 im Berliner Museum). Holbein zeigt uns diesen Helden in voller Rüstung, wie er mit der Linken die Degenkoppel fasst, während er in der Rechten die Hellebarde hält. Eine Nische mit dem Frundsbergischen Wappen bildet den Hintergrund. Die Tafel hat 4 F. 11 Z. Höhe bei 3 F. 1 Z. Breite. Dass sie als Erinnrungsbild gemalt ist, ergibt sich aus der latein. Unterschrift, welche über Frundsbergs Leben benachrichtigt.

1529. Von Lukas Kranach die zu einem reichen Märchenbilde verarbeitete Geschichte der Schwächung Simsons durch Delila in der öff. Gall. zu *Augsburg*; ferner Maria Magdalena mit St. Ursula, St. Katharina mit St. Erasmus, Deckflügelbilder des obbesagten Grunewaldschen Altars in der Frauenk. zu *Halle*. — Von Altorfer die romantische Schilderung der Alexanderschlacht bei Arbela, unter Nr. 169 im 8. Kab. der Pinakothek zu *München*. — Brustbild des Malers Paul Lautensack, vermuthlich von dessen Sohne Hans Sebald, ein ursprünglich wol gutes, nur jetzt sehr verdorbenes Bild unter Nr. 130 in der Moritzkapelle zu *Nürnberg*. — Aus ders. Zeit etwa die Schmuckbilder eines Pandektenexemplars auf der Nürnberger Stadtbibliothek. Den Buchtitel umgibt die Vorstellung eines Rechtsgelehrten auf der Lehrkanzel, welcher mehren Studenten einen Vortrag hält. Die Zuhörer sind sehr leben-

dig, im Dürerschen Schulgeschmack. Sodann schmücken drei sehr zierliche Randbilder den Anfang der Vorrede.

Um 1530 bewandmalte Kristof Amberger das Aeussere der Fuggerschen Häuser zu Augsburg. — Um dieselbe Zeit macht sich Melchior Fesele bemerklich, ein Licht dritter Grösse zu Ingolstadt. Derselbe suchte in gewissen Stücken dem Altorfer nachzueifern, blieb aber hinter demselben wie die Prosa hinter der Poesie zurück. Das bestgerathene Produkt seines Pinselfleisses ist die „Belagerung Roms durch Porsenna“ (in der Münchner Pinak.), welches Bild offenbar durch Altorfers Alexanderschlacht hervorgerufen ist.

1530 starb Niklas Manuel zu Bern. Von seinem wichtigsten Werke, dem mauergemalten, jedoch nur durch Abb. erhaltnen Todtentanze, ist bereits unter 1514—22 die Rede gewesen. Als sein bestes Oelbildchen bezeichnet man die „Enthauptung des Johannes“ in der Basler Samml. Dies Werkchen zeigt den Berner Meister in Composition und Durchführung etwa auf gleicher Kunststufe mit den besten Dürerschülern. Besonders ist der Ausdruck von Schüchternheit und Befangenheit in den Köpfen der schönen Mädchen zu loben. Ein grosses Oelbild auf Leinwand bei der Familie Manuel zu Bern enthält die ergetzliche Schilderung einer „Bauernhochzeit.“ Ein treffliches Selbstbild Manuels, aus dessen letzter Zeit, findet sich auf der Berner Stadtbibliothek.

Im J. 1530 liess sich der damals 27jährige Augustin Hirschvogel, zweiter Sohn des 1525 verst. Nürnberger Glasmalers Veit H., zu Wien nieder. (Vergl. Tschischka: Kunst u. Alterthum in den österreich. Staaten, S. 365.)

Werke aus dem J. 1530. In der Hellerschen Samml. zu *Bamberg* ein zierliches Kleinbild mit vier Begebenheiten aus dem „Tobiasleben“, nach Rettbergs Vermuthung von Aldegrever. — Im Museum zu *Berlin* ein romantisches Bild von Kranach (die jungfräuliche Waldkönigin, nackt in zierlicher Stellung auf dem hingestreckten stattlichen Hirsche sitzend, neben ihr nackt und bebartet der Fernhintreffer Apollo mit Bogen und Pfeil) und ein Bildniss von dem Kölner Hans von Melem (das sehr schlichte aber naiv lebensvolle Ebenbild einer ältlichen Frau, welche mit Mütze, goldgesticktem Mieder und schwarzem Kleide erscheint und in ihrer Rechten zwei Nelken hält). — In der Pinakothek zu *München* die Erweckung einer Todten durch Auflegung des heil. Kreuzes, von Barthel Beham, schön angeordnet und gemalt, mit herrlichen Köpfen. — Undatirt, doch wol derselben Zeit angehörig: ein sehr grosser, aus der zerstörten Kirche St. Maria ad gradus stammender Altar im Dome zu *Köln*, mit Scenen aus der Mariensage und andern Legenden, von „unbekanntem Meister.“ Die Darstellung ist bereits ganz genrehaft, die Farbengebung kräftig und warm, das Landschaftliche in sauberer niederländischer Art.

Ins J. 1531 fallen zwei schön ausgemalte Gebetbücher in der Bibl. zu *Aschaffenburg*. Das eine ist von Sebald Beham, das andre von Niklas Glockenton beschafft. Das von Beham ist höchst merkwürdig, weil dessen Kleinmalereien eine weit freiere Behandlung zeigen, als man in den grössern Werken der Dürerschüler zu sehen gewohnt ist. Den sechs oder sieben Behamschen Miniaturen sind auch ein Paar Glockentonische beigesellt, die aber gegen die erstern sehr abfallen. Das nach Glockenton benannte Buch enthält acht Bilder von der Hand dieses Illuministen, ausserdem aber „drei Bilder von einem vortrefflichen durch Jean Fouqet beeinflussten Kleinmaler.“ Das vorzüglichste Bild dieses Unbekannten schildert das „Begräbniss eines Klosterbruders.“ Der Priester mit tiefernstem Blicke segnet die durch vier Klosterbrüder in die Gruft niedergelassene Leiche ein. Neben ihm die betrübten Angehörigen, drei Landleute. Im Hintergrunde der vorhergehende Moment, wie der Trauerzug auf den Kirchhof gelangt. Auf dem Rande fantastisch geistreich drei in höchster Angst dahingaloppirende Ritter, welche von drei Gerippen mit Wurfpfeilen verfolgt werden. — Aus dems. Jahre datiren zwei Bildnisse von Amberger, das für die Familie Sickingen gemalte Ebenbild Karls V. in der Hirscherschen Samml. zu *Freiburg im Br.* und das Konterfei eines Ordensmannes in der Staatsgall. zu *Wien*. — Ferner ein Bildniss des Reformators Zwingli vom Züricher Hans Asper auf der Stadtbibliothek in *Zürich*. Wir sehen hier den Mann, der diese Schweizerstadt geistig emancipirte, wahr und lebendig vor uns. Im Grunde die Inschrift mit rothen Lettern: *Obiit anno domini MDXXXI.*, 11. *Okt.*, *aetatis suae XLVIII.* nebst dem Monogramme des Künstlers. — Endlich zwei sehr schöne Bildnisse von „unbekanntem Meister“, ein männliches und ein weibliches, in der Samml. des Dr. Kirchner zu *Bamberg*. Der Mann, mit vollem Barte, trägt ein schwarzes goldverziertes Barett und ein schwarzseidnes, theilweis pelzverbrämtes, theilweis eingeschlitztes Gewand, das er mit der Rechten zusammengefasst hat, während die Linke in sehr gelungner Verkürzung, dem Beschauer zugewandt, flach auf eine Lehne gelegt erscheint. Das

Seitenstück zeigt eine Dame mit goldgelbem Haar, kleinem Barett mit Feder, schwarzem pelzverbrämten Gewande, mit schweren Goldketten behängt, die sehr schönen Hände vor dem Gürtel übereinandergeschlagen. Bei beiden Bildern rühmt man die kräftige Auffassung, die schöne edle Zeichnung, die Klarheit und Wärme des bräunlichen Fleischtones mit bestimmt gezeichneten weisslichen Lichtern, die Rundung und die meisterliche Behandlung des Einzelnen, z. B. des Haares und Pelzwerks.

1532. Altarwerk zu Oberndorf bei Bopfingen, vom Meister Schäuffelin. Das Mittelstück enthält vier Darstellungen aus der Georgenlegende; auf den Flügeln die besonders schönen Gestalten der h. Barbara und der h. Katharina. Unten kleiner der englische Gruss nebst den Seitenfiguren St. Blasius mit der Kerze und St. Emmeran mit der Leiter. — Die „Kreuzigung" von einem oberdeutschen Meister, der sich auf der Tafel (von 3 F. 9 Z. Höhe bei 3 F. 2 Z. 3 Lin. Breite) mit *B* bezeichnet hat, im Museum zu *Stuttgart*. — Das treffliche Ebenbildchen Friedrichs des Weisen, Kurfürsten v. Sachsen, von Kranach, im Museum zu *Berlin*. — Zwei Bildnisse von Holbein, die derselbe zur Zeit seiner zweiten Rückkunft nach Basel (1532) gemalt hat, nämlich das des jungen Basler Kaufherrn „Georg Gysi", welches Holbein als Porträtisten auf der ganzen Höhe seiner Kunst zeigt (jetzt die Krone der Bildnisse deutscher Schule im Berliner Museum), und das eines Kaufmanns Stallhoff (in der Samml. zu *Windsor*). — Endlich das fein gemalte Bildniss „Karls V." von Amberger im Museum zu *Berlin*.

1533. In der Annenkirche zu *Augsburg* eine grosse Gedenktafel von Burgkmair. Sie schildert die „Seelenbefreiung aus der Vorhölle" in reicher, sehr abenteuerlicher Composition und zeigt den Meister in der übertriebnen Muskulatur der Gestalten schlimm von Italien her beeinflusst. — Im M. zu *Berlin* ein Bild von Kranach: die mit Adam unter dem Erkenntnissbaume stehende Eva, welche dem Manne auf Zuspruch der Schlange den Sündapfel reicht, dabei ein Löwe und ein ruhender Hirsch, mit Baumwerk im Hintergrunde. — In der Samml. zu *Windsor* das Bildniss eines jungen Deutschen von Holbein, sehr mit dem Bilde des briefschliessenden Georg Gysi zu Berlin übereinstimmend.

1533—34. Die Heilandsgeschichten in den Chorfenstern der Stiftskirche zu Kyllburg in der Eifel, ausdrucksvolle Malereien, die zum Theil nach Dürerschen Motiven, sonst aber selbständig behandelt sind.

1534. Eine Tafel mit vier Bildern aus der „Davidsgeschichte", von Sebald Beham für den Kardinal-Erzbischof Albrecht v. Mainz gemalt, im Louvre zu *Paris*. Dies an seiner jetzigen Stelle schlecht aufgehobene Werk ist als kostbares Unicum Sebald Behamischer Tafelmalerei zu betrachten. — Ein schlicht und würdig gehaltnes, farbenwarmes Ebenbildchen des Herzogs Georg v. Sachsen mit dem goldnen Vliess um den Hals, auf grünem Grunde gemalt von Kranach, im M. zu *Berlin*. — Bildniss eines schwarzmützigen und schwarzkleidigen jungen Mannes, der mit aufgestützter Hand an grünbeteppichtem Tische sitzt, von Georg Pencz, in dems. Mus.

1535. Das schmelzgemalte Stadtwappen an einem Fenster des Rathhauses zu Deggendorf in Niederbaiern. Im obern Felde die bairischen Rauten, unten ein Thurm mit offenem Thore und an beiden Seiten gezackte Mauern mit Schiessscharten und Oeffnungen.

1536. Ein schönes klares Familienbildchen von Schäuffelin: Maria mit dem Kind unter einem Baume, hinter welchem Vater Josef am Brunnen beschäftigt ist, in der Hertelschen Samml. zu *Nürnberg*.

1537. Das „Gebet am Oelberge" mit morgenlandschaftlichem Hintergrunde, eine der Kranachschen Passionstafeln im M. zu *Berlin*, anziehend durch schlichte Würde der Darstellung. — Bildniss des gelehrten „Erasmus" von Georg Pencz auf der Stadtbibliothek zu *Nürnberg*.

1538 starb Albrecht Altorfer, der ausgezeichnetste Maler des damaligen Baierlands, als Rathsherr und Stadtbaumeister zu Regensburg, wo er seit 1511 als angesessener Bürger gelebt hatte. Er führte seinen Namen von seinem Geburtsorte, dem Oertchen Altorf in der Nähe von Landshut, wo er 1488 das Licht der Welt erblickte. Man hat ihn als den bedeutendsten und selbständigsten Meister zu betrachten, der aus der Schule des grossen Dürer hervorgegangen ist. Zwar erscheint er noch etwas altväterisch herb in seinem Style, dafür entschädigt er uns aber durch seinen ächt dichterischen Kunstgeist, durch sein kindliches Schwärmen in den Gebieten des Wundersamen und Fantastischen, womit er Jeden anmuthen und bezaubern wird, der seinen Gedankenpfaden mit Lust und Liebe zu folgen gestimmt ist. Jene romantische Ader, welche bei Dürer mässiger hervortritt, findet sich bei Altorfer am Allerstärksten entwickelt. Sein höchst liebevolles Eingehen in das Einzelste der Natur führte ihn bereits zu den entschiedensten Schritten in die Landschaft-

malerei, und für Deutschland wenigstens nahm er hierin schon eine Stufe ein, wie sie Keiner vor und neben ihm zu beanspruchen hat. Als Beweis, wie früh dieser Maler die Landschaft schon als besondre Gattung ausgebildet hat, ist das schöne, mit einer freilich missrathenen Satyrfamilie staffirte Bild von Wichtigkeit, das sich mit dem Datum 1507 in der Grennerschen Samml. zu Regensburg vorfindet. Ein andres treffliches Landschäftchen mit Nadelholz und bergiger Ferne, das man unter Nr. 187 im Landauerhause zu Nürnberg sieht, ist so gemüthlich componirt und so liebevoll ausgeführt, wie man solches später bei Elzheimer wiederfindet. Der älteste deutsche Landschafter thut es in diesem Bildchen seinem niederländischen Zeitgenossen, dem Joachim Patenier, sowol in der Wahrheit der Form wie in der Frische und Saftigkeit des Grüns weit zuvor. — Altorfers schönste „Geschichtwerke" findet man in der Gall. zu Augsburg (hier das für die Familie Rehling 1516 ausgeführte Hauptwerk, die herrlich erhaltne „Kreuzigung" mit den elf Schwebengeln, wovon drei das Blut Kristi in Kelchen auffangen, auf den Flügeln die Schächer und aussen die Verkündung, wo Maria und der Engel in weissen Gewändern erscheinen und namentlich der Marienkopf von anmuthigstem Ausdrucke ist; ferner das spätere Bild der „Mariengeburt", welcher Vorgang in einen hohen prächtigen Dom von gemischt gothischer und italischer Bauart verlegt ist und durch einen sich durch alle Bogen der Kirche ziehenden lebhaften Engelreigen in der Luft gefeiert wird), in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg (Kristi Gefangennehmung von 1506, Kristus mit Magdalenen im Garten, seine Jünger im Mittelgrunde, von 1517, die „Hirtenanbetung" mit freudebezeugenden Schwebengeln von sehr lebhafter Gebärdung, und das schöne Bild des von Weib und Freunden verspotteten „Hiob"), zu Nürnberg (die sehr schöne „Kreuzigung" von 1506 im Landauerhause und das in der Moritzkapelle befindliche, meisterlich behandelte „Quirinusbild", das die Hebung der Quirinusleiche aus dem Wasser durch einen Mann und zwei Frauen bei Abendsonnenbeleuchtung schildert und in der fantastischen Auffassung und schlagenden Lichtwirkung den Meister gleichsam als den Rembrandt der Dürerschen Schule erscheinen lässt), zu München (das „Susannenbad" von 1526, wo die alten Sünder recht ergetzlich durchs Gebüsch herankriechen, und die wunderprächtige „Alexanderschlacht" von 1529, die ebenso meisterlich in den Figürchen als poesiereich im Landschaftlichen ist), zu Wien (eine schöne Marie mit Engeln von 1511 in der Liechtensteinschen Gall.) etc. etc. — Sein Malerzeichen ist bald ein einfaches A, oder ein A im andern stehend, welches manchmal dem Λ gleicht, während das andre A, gleich dem Dürerschen, flachbedeckt ist; auch wol ein L im A stehend.

Mit 1538 ist das Hauptwerk eines namhaften westfälischen Meisters datirt, das durch grossartig ernste Conception und herbe Fysiognomik merkwürdige Bild von Ludger tom Ring d. A. in der Kunstvereinssammlung zu *Münster*, welches den von himmlischen Heerschaaren umgebenen Gottvater als Sündenrächer und Kristus und Maria als Fürbittende zu den Seiten des Weltrichters schildert. — Aus dems. Jahre ein Hauptwerk des Nördlingers Hans Schäuffelin, die „Anbetung des makellosen Lammes" in der Abelschen Samml. zu *Stuttgart*. Mit den Porträts des Bildstifters und seines Sohnes zu den Seiten. Ausser der dem Meister Schäuffelin eigenen lebendigen Auffassung ist hier die Farbe röthlich warm, der Auftrag gediegener als in der Mehrzahl seiner Bilder.

Bis 1539 reichen die Nachrichten über den Ulmer Meister Martin Schaffner. In diesem J. kommt sein Name zum Letztenmal in den Ulmer Bürgerbüchern vor. Indem wir auf die unter J. 1508 gegebne Würdigung des letzten Hauptmeisters der Ulmer Schule verweisen, erübrigt nur noch, dass wir hier diejenigen seiner Leistungen verzeichnen, die wir keinem bestimmten Datum unterzustellen vermochten. Zunächst zwei Werke seiner frühern derbrealistischen Weise: die „Dreikönigsverehrung" mit der von seiner gewöhnlichen Signatur abweichenden Bezeichnung: *M. S. M. Z. V.* (d. h. M. Schaffner Maler zu Ulm) in der Moritzkapelle zu *Nürnberg* und die „Enthauptung der heil. Katharina" in der Hirscherschen Samml. zu *Freiburg im Br.* Letztes Bild stammt aus der Gegend von Ravensburg und ist in der Malerei von besondrer Klarheit. Sodann eine seiner besten Zeit angehörende Tafel aus dem Kloster Bebenhausen bei Tübingen, ebenfalls in der Hirscherschen Samml. Dies Werk, welches sechs in stiller heitrer Zufriedenheit auf einer Wiese zusammensitzende Heiligkeiten (Magdalena, Margaretha, Agatha, Apollonia, Scholastika mit der Taube und Notburga) schildert, gehört zu Schaffners anziehendsten Leistungen. Zwar findet man hier die Einzeltheile nicht so stark abgerundet als in andern Schaffnerschen Bildern, auch sind die Hände noch etwas manierirt, dafür aber ist das Schönheitsgefühl, das Schaffnern so vortheilhaft auszeichnet, in diesem Werke zum glücklichsten Ausdruck gekommen. Vornehmlich gehört die Agatha

mit dem feinen Munde und den schöngewölbten Augenliden zu den anziehendsten Bildungen deutscher Kunst, ja sie würde eine vollendete Schönheit sein, wenn das Oval und die Nase nicht etwas zu voll wären. Auch das Margarethenprofil ist sehr edel. Dabei ist die Färbung ungleich wärmer und die Ausbildung noch zarter als auf den vier schönen Schaffnerschen Tafeln aus Wettenhausen in der Münchner Pinakothek. — Ferner das ausserordentlich zart vollendete Rosenkranzbild in der Kirche zu Schwabach, das zu den reichsten und schönsten Gemälden dieser Art zählt, die in Schwaben und Franken (wol infolge der Marianischen Preislieder des Mönches Amandus Suso) entstanden sind. Wegen der Bezeichnung M. S. in gothischer Form hat man es für ein Schongauerwerk ansehen wollen, wogegen Waagen nach dem Karakter der schönen Köpfe, welche selbst in der Farbe mannichfaltig sind, nach der Zeichnung, der Art der hellen und klaren Malerei, sowie nach der Farbenzusammenstellung sich für Schaffner entscheidet, dessen früherer Zeit dieses Kranzbild entstammen möchte. — Endlich das Bild der anbetenden Morgenländer in der Gall. zu *Augsburg*, mit noch goldner Luft bei schon italischer Architektur. Die Köpfe fein und schön, zum Theil jedoch etwas blechern, In manchen Theilen Einfluss von Burgkmair. — Schliesslich ist hinzuweisen auf eine grosse Tafel in der (nun versteigerten) Buckschen Samml. zu *Weingarten*. Dieselbe (von 5 — 6 F. Höhe bei 9 F. Breite) schildert das „jüngste Gericht“ und soll aus Biberach, nach andrer Angabe aus dem Ulmer Wengenkloster noch unverdorben nach Weingarten gekommen sein. Der Entwurf ist schön und grossartig geordnet. Oben in der Mitte Gottvater, etwas tiefer unter ihm Kristus auf der Weltkugel, ihm rechts Maria und links Johannes; in weiterer Umgebung viele männliche und weibliche Heiligkeiten und im äussersten Kreise Engel zwischen Wolken, welche somit die Himmelsöffnung einschliessen. Den untern Theil der Tafel nimmt durchweg das „Fegfeuer“ ein, woraus Kristus die Gereinigten aufsteigen heisst, welche von Engeln geleitet und gegen die haschenden Teufel geschützt werden. Links ist der Höllenofen, wo die Verdammten von schrecklichen Ungeheuern gehalten und niedergezogen werden. Wiewol die Tafel jetzt leider fast ganz übermalt und besonders in der obern Hälfte verpinselt ist, so lässt sich doch theils aus der Anordnung des Ganzen, theils aus einzelnen verschont gebliebenen Partien (namentlich aus einigen nackten Gestalten der Gereinigten oder Weissgebrannten) ein grosser Meister herausfinden. Man bezweifelt nicht, dass Meister Martin Schaffner der Schöpfer dieses immerhin noch interessanten Werkes ist.

1539 starb Hans Lienhart Schäuffelin als Zunftmeister zu Nördlingen, wo er ein Haus beim Eichbrunnen besass. Seine Geburt fällt vor 1490 (wonach die Angabe auf S. 575 zu berichtigen ist). Sein Geburtsort war Nürnberg, wohin sein Vater, der Nördlinger Kaufmann Franz Sch., 1476 gezogen war. Dürer nahm den jungen Hans in sein Haus in der Zistelgasse auf und hatte ihn seiner Treuherzigkeit und seines Fleisses wegen sehr lieb. Hans blieb in Nürnberg bis 1515, zog dann nach Nördlingen, hatte später wieder Neigung nach Nürnberg zu ziehen, verblieb aber, auf Betrieb des Nördlinger Rathes, bis an sein Ende am Stammorte seiner Familie. Das früheste Werk dieses gemüthlichen Dürerschülers ist von 1508, etwa mit achtzehn Jahren gemalt. Es stellt den Gekreuzigten mit David und Johannes zur Seite dar. (Nr. 133 in der Nürnb. Moritzk.) Von 1511 ein Abendmahl im Berliner M. Von 1513 das Altarwerk zu Anhausen bei Oettingen, sein umfänglichstes, aus sechzehn Gemälden bestehendes Werk, das die Marienkrönung zum Hauptbilde hat. Von 1515 das Wandbild der Judithgeschichte im Rathhause zu Nördlingen; die Skizze dazu im Nürnb. Brüderhause, und eine Kohlenzeichnung: wie Judith das Holoferneshaupt ihrer Magd in den Sack steckt, in der Handzeichnungssamml. zu Dresden. Von 1516 die Kreuzabnahme in der Nördlinger Georgenkirche und der Heiland am Oelberge in der Münchner Pinakothek. Von 1517 der Leidenskristus auf der Burg zu Nürnberg. Von 1521 der von Niklas Ziegler, dem Vicekanzler Kaiser Karls V., gestiftete und mit 175 Goldgülden honorirte Altar in St. Georgen zu Nördlingen (das durchgebildetste Werk Schäuffelins, das im Hauptbilde, mit zehn Figuren, die Trauer um den Kreuzabgenommenen schildert und in Composition und Zeichnung zwar die innigste Verwandtschaft zu Dürer zeigt, aber ein grösseres Gefühl für schöne Formen und anmuthige Bewegungen offenbart, bekannt durch ein Steinblatt vom Bürgermeister Doppelmayer zu Nördlingen) und die Pfeilertafel daselbst mit dem Herrnbesuche bei Martha und Maria. Von 1532 das Altarwerk zu Oberndorf bei Bopfingen; von 1536 das Familienbildchen in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg; endlich von 1538 eine sehr schöne Lammesanbetung durch Zeugen des alten und neuen Bundes, in der Gall. Abel zu Stuttgart. Unter denjenigen Werken — deren Datum wir nicht kennen — heben sich hervor: sechs Wandbilder der Kirche zu Hohlheim in der Ge-

gend von Nördlingen (Verkündung, Heimsuchung, Geburt und Weisenverehrung, nebst den Gestalten der beiden Johannes) und die Flügelbilder eines Altars daselbst, welche dem Zieglerschen Altar zu Nördlingen sehr nahstehen; ferner ein englischer Gruss in der Sakristei der Schwabacher Kirche, zwar etwas schwach in der Färbung, aber ausgezeichnet durch Schönheit und Adel in Ausdruck, Karakteren und Gestalten; die tüchtigen Aussenflügelbilder eines Schnitzaltars in der Kirche zu Kloster Heilsbronn, enthaltend die Heilandsgeburt und darunter die Marienvermählung, Mariens Tempelgang und darunter eine eigenthümliche Darstellung der Maria als Schirmherrin und Fürbitterin der Kristenheit (auf mütterliche Fürbitte hält Kristus über den vom Marienmantel geschützten Gestalten des Papstes und Kaisers, der Kardinäle und Fürsten, das durch Gottvater geschwungene Zornschwert zurück, auf dessen Scheide der heil. Geist in Taubengestalt sitzt); die sehr schönen Darstellungen des Marientodes uud der Marienkrönung in der Pin. zu München; das herrliche Marienbegräbniss unter Nr. 75 in der Moritzkapelle zu Nürnberg (dies Bild, wo wir die h. Jungfrau in einem grossen, nur mit einem rothen Kreuze versehenen Sarge durch die Apostel dahintragen sehen, stammt aus Schäuffelins bester Zeit, kommt in manchen Köpfen dem Adel und der Kraft Dürers und in Wärme und Klarheit den guten Bildern Hansens v. Kulmbach nah); das ebendaselbst unter Nr. 77 befindliche Gegenstück mit goldner Luft, welches drei Momente der Peterslegende (die Entführung aus dem Kerker, den Abschied, die Segnung durch Kristus) und auf der Rückseite den händewaschenden Pilatus schildert; die schöne h. Brigitta mit brennender Kerze vor dem Kreuzbilde und der knieende Hieronymus vor dem Kristkreuze (mit der Episode vom Klosteresel im Hintergrunde) unter den Nrn. 42 und 83 in ders. Samml.; endlich ein sehr anziehendes Bild in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg, das wenigstens dem Schäuffelin zugeschrieben wird (Maria und Anna, umgeben von vier Heiligen, sitzen in einer Halle und haben das Kristkind zwischen sich, das von Annens Schoose gar anmuthig nach der Mutter strebt). (Bekanntlich ist auch Schäuffelin sehr für den Holzschnitt thätig gewesen; die Druckwerke jener Zeit enthalten so manchen eigenhändigen Schnitt von ihm, doch weit mehr Schnitte nach seinen Zeichnungen.) Schäuffelins Wittwe verheirathete sich flugs nach dessen Tode mit einem Maler Hans Schwarz aus Oettingen, der nun „unter Schäuffelins Zeichen“ zu malen und wol auch für den Schnitt zu zeichnen fortfuhr. Dies Meisterzeichen besteht bekanntlich aus einem im *H* stehenden *S* und einer Schaufel darunter. Manchmal ist das *S* auch mit dem zweiten Schafte des *H* verschlungen und die Schaufel zur Seite befindlich, in welcher Art vielleicht Schwarzische Werke bezeichnet sind. — Als ein Schüler oder Nachahmer Schäuffelins wird Sebastian Daig (Taig) erwähnt, der sich durch zwei Bilder in der Nürnb. Moritzkapelle (Steffanssteinigung und Marienkrönung) als ein geistloser Handwerker kundgibt, welcher das seinem Meister Abgesehene nur verzerrt.

Im J. 1539 war der „kunstreiche Maler, Meister Merten“ in Danzig beschäftigt. Diesem nicht näher bekannten Meister schreibt ein Danziger Annalist drei von den zehn Tafeln zu, welche vormals die Rückseite des Hochaltars dasiger Marienkirche geschmückt haben. Es sind die drei Schilderungen aus der Geschichte der „Esther“, die im Werthe die sieben übrigen Bilder aus dem Heilandsleben übersteigen.

Endlich ist 1539 das Vollendungs- und Weihjahr jenes Altarwerks in der Pfarrkirche zu Schneeberg, das sich in Umfang wie an Kunstwerth als Hauptwerk des ältern Kranach herausstellt. Es ist eine Stiftung des sächs. Kurfürsten Johann und seines Sohnes Johann Friedrich des Grossmüthigen. Leider ist es nicht in seinem Zusammenhange belassen worden, denn seit 1705 wird das Hauptbild vom Ungethüm eines marmorirten Holzaltars umfasst, während die übrigen Theile als *disjecta membra* des Ganzen in der Kirche herumhängen. Das Mittelbild (von circa 8 F. Höhe bei 6 F. Breite) enthält in sehr reicher Composition die Kreuzigung. Finsterniss beginnt soeben sich herabzusenken, da der Heiland verscheidet. Der Schmerzensausdruck des Sterbenden ist sehr würdig, ebenso der Ausdruck der Reue im guten Schächer. Die Zeichnung dieses Mitgekreuzigten ist überhaupt sehr gelungen, der böse Schächer hingegen ist ein dicker Bursch, der in gemeinster Verzweiflung als fetter Bissen dem Teufel zufällt. Die Hauptleute und Pfaffen zu Pferd sind ganz vorzüglich bewegt und mannichfaltig in den Köpfen. Auch aus der Gruppe der hadernden Kriegsknechte, deren Köpfe bei aller Gemeinheit doch nicht karikirt sind, spricht starkes Leben. Die ausgezeichnetste Partie der Schilderung aber bilden die Weiblichkeiten, die ohnmächtige von Johannes unterstützte Mutter nebst vier andern sie umgebenden Frauen; hier offenbart Kranach ein solches Schönheitsgefühl, dass er sich hierin gar sehr über seinen Kunstgenossen Dürer erhebt. Die Maria

namentlich ist ausserordentlich edel in Bildung, Bewegung und Seelenausdruck. Auf der etwa 3½ F. hohen Staffel befindet sich eine sehr lebendige Schilderung des Nachtmahls, wo Kristus mit den Aposteln an einem länglichen Tische sitzt und soeben dem hässlichen rothhaarigen Judas den Bissen in den Mund schiebt, während er mit der Linken das Haupt seines lieben Johannes an sich drückt. Der Kristuskopf wiederum edel und so auch einige Apostelköpfe. Der Grund schwarz, die Gewandfarben etwas bunt und grell. Die Rückseite des Altars schildert das jüngste Gericht. Der so eigenthümlich als edel aufgefasste Heiland, welcher in einem hellgelben Runde thront, ertheilt nach den Seligen gewendet den Segen und macht mit der Linken nach den Verdammten hin nur eine ruhig abweisende Bewegung, wie denn der schmerzensmilde Ausdruck seiner Züge andeutet, wie schwer es ihm wird, eine Seele der ewigen Verdammniss zuzuweisen. Sein Rothmantel lässt den Körper meist unbedeckt. Im bläulichen Wolkenkreise sieht man über ihm Cherubim und zwei Posaunengel, unten die Altväter, die Apostel und ein Weibsbild (entweder Eva oder Maria), sämmtlich nackt und nur als Brustbilder aus den Wolken ragend. In der untern Abtheilung, welche durch eine Leiste von der obern geschieden und oben und unten becherubimt ist, werden rechts die Seligen (zum Theil mit sehr schönen Köpfen) durch schönarmige Jünglingsengel emporgehoben, links aber die Verdammten (darunter ein Papst) durch grünliche Satanisken im Höllenpfuhle gebraten. Die rückseitige Staffel zeigt uns die Auferstehenden, welche alle (darunter auch der höllenreife Papst) nur erst halb den Gräbern entragen. Sehr gut ausgedrückt ist der Schreck, das Entsetzen, die Verzweiflung der grössern und das Erbarmensflehen der geringern Sünder, sowie das schuldlose Erwachen der Kinder. Die beidseitig bemalten Flügel des Vorder- und Hinteraltars bieten das ausführlichste und schönste Beispiel einer evangelischen Symbolik und Emblematik, welche Kranach ohne Zweifel nach Angabe seiner Freunde Luther und Melanchthon ausgebildet hat. Die Vorderflügel enthalten innen: das Gebet am Oelberge (unten die Halbfigur des 1532 verst. Kurfürsten Johann des Bekenners am Bettische) und die Auferstehung mit sehr würdigem Heilandskopfe (unten die Halbfigur des Kurfürsten Johann Friedrich des Grossmüthigen); aussen: Moses mit den Gesetztafeln, welcher als Vertreter des alten Bundes mit den vier grossen Profeten unter einem dürren Baume steht und auf den grabmachenden Tod im Hintergrunde hinweist, und Täufer Johannes, welcher als Herold des neuen Bundes dem gefallenen Adam unter einem grünenden Baume den Gekreuzigten zeigt, aus dessen Seite der sühnende Blutstral dem ersten Sünder entgegenquillt. Die Köpfe dieses Bildes sind von besondrer Schönheit; im Hintergrunde die Errichtung der ehernen Schlange. Auf den Flügeln der Rückseite zeigt sich innseit: der auf dem Gerippe des alten Menschen stehende Heiland, welcher seine kristallene Lanze dem graufarbenen (trefflich erfundnen) Teufel in den Rachen stösst, im Hintergrunde die auf einem Berge betende Maria, zu welcher das Kind mit dem Kreuze herabschwebt (was an das Motiv der Verkündungstafel am Baldungschen Hochaltare im Freiburger Münster erinnert), ganz oben die Füsse des aufgefahrenen Heilands; ferner Adam, wie er vom Teufel mit der Lanze in den finstern Höllenpfuhl der Verdammten gejagt wird (in der Luft des Hintergrundes der verdammende Weltrichter). Die Aussenseiten der Hinterflügel schildern die „Sintflut“ mit einzelnen sterbenden und todten Menschen und Thieren von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks (im Hintergrunde die Arche, in der Luft die Taube mit dem Oelzweige) und „Loth mit seinen Töchtern“, dessen Lüsternheit wie die des einen besonders schönen Mädchens sehr wahr ausgedrückt ist (im Hintergrunde das brennende Sodom). Durch dies Altarwerk lernen wir den 1530—40 auf der vollen Höhe seiner Kunst stehenden Kranach als wahrhaften Kirchenmaler der Reformation kennen. Da es unter Luthers Augen und Theilnahme entstanden ist (wie die offenbar nach theologischer Angabe ausgeführten Flügelbilder und deren auf Bibelstellen verweisende Unterschriften zu erkennen geben), so liefert es zugleich einen glänzenden Beweis für die Kunstliebe des Wittenberger Reformators, der auch der gereinigten Kirche die Bilder erhalten und nur die Heiligensippe und andre Oktroyirungen des Papismus, die auf ein kristlich bemänteltes Götzenthum hinausliefen, aus der kirchlichen Kunst entfernt wissen wollte.

Um 1540 arbeitete zu Nürnberg ein Jakob Grünaberger, dessen Geburt 1499 angegeben wird. Nähere Nachrichten über ihn fehlen. Vermuthlich war er ein Sohn des namhaften Glasmalers Martin Grünaberger, der auch „Krinaberger“ geschrieben und um 1523 erwähnt wird.

Bis 1540 reichen die Nachrichten von Siegmund Holbein, dem jüngern Bruder Hans Holbeins des Vaters. Gleich diesem hatte er sich zuletzt nach der Schweiz übergesiedelt, war aber nicht in Basel geblieben, sondern Bürger zu Bern geworden.

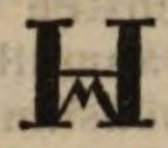
Vielleicht hatte Niklas Emanuel, gen. Deutsch, ihn dahingezogen. In seinem noch auf der Berner Kanzlei bewahrten Testamente vom J. 1540 setzt er seines „lieben Bruders Sohn Hans Holbeyn, den Maler und Burger zu Basel“ zum Haupterben ein und überlässt ihm all sein Vermögen zu Bern. Seinen drei Schwestern (Ursula, Anna und Margaretha) vermacht er, was er noch des Seinen in Augsburg besitzt. Es scheint, dass die andern Bruderssöhne, Ambrosius und Bruno, damals nicht mehr lebten und auch keine Kinder hinterlassen hatten, da Siegmund ihrer im letzten Willen nicht gedenkt. Als Grund, warum er ein Testament gemacht, gibt er an, dass er hinauf gen Augsburg zu den Seinen reisen wolle, wo ihn vielleicht, da er alt und guter Tage sei, vor seiner Heimkehr der Tod überfallen könne.

1540 starb Hans Wagner von Kulmbach, einer der schätzbarsten Dürerschüler, der zum Theil sehr Ausgezeichnetes, zum Theil aber auch sehr Hingeworfnes geliefert hat. In seinen vorzüglichsten Werken verbindet sich Adel und Grossheit des Ausdrucks mit regem Sinn für anmuthende Schönheit. Ueberhaupt zeigt sich bei ihm ein weit durchgreifenderer Schönsinn als bei seinem grossen Lehrer; ja man darf sagen, dass durch ihn der hohe männlich ernste Dürergeist mit dem ewig Weiblichen der Kunst sehr glücklich vermittelt wird. Das Leichtere und Schlankere der Gestalten, die vollern Formen des Nackten, das Zierliche der edel bewegten Hände, der feinere Geschmack im Gewandwurfe, das reinere Faltenwesen etc., dies Alles ist Offenbarung des entschiednen Schönheitssinnes, welchen Kulmbach vor Dürer voraushatte. Sein Hauptwerk ist die dreitheilige Tafel Tucherscher Stiftung im Chore von St. Sebald (s. J. 1513). Ein sehr erhebliches Werk ist auch der Kunigundenaltar zu Zwickau in Sachsen (s. J. 1518). Ferner zählen zu Kulmbachs vorzüglichsten Leistungen die lebensgrossen Gestalten des heil. Kosmas mit dem Arzeneiglase und des heil. Damian mit der Salbenbüchse unter den Nrn. 166 u. 167 im Nürnb. Brüderhause, die grossen Gestalten Joachims und Annens auf Goldgrund unter Nr. 57 in der Moritzkapelle (der Mann im Priesterornate mit dem Rauchfasse, die Frau in grünem Mantel und rothem Unterkleide), sodann die grossen Flügel vom Welserschen Hochaltare (der 1504 in die Nürnb. Frauenkirche gestiftet worden und nun zerstreut ist) auf der Burg zu Nürnberg. Der eine Flügel schildert Joachim und Anna unter der goldnen Pforte, darunter die Mariengeburt; der andre veranschaulicht Mariens ersten Tempelgang und darunter die Darbringung im Tempel. Zusammengelegt zeigen diese Flügel aussen die Grablegung des Heilands, in lebensgrossem Verhältniss. Ferner zwei sehr schöne Flügelpaare in der Münchner Pinakothek; auf dem kleinern der Zacharias und ein andrer Heiliger mit Stab und Lorberzweig; auf dem bedeutend grössern aber in je zwei Abtheilungen übereinander das Opfer der drei Könige und die Sendung des heil. Geistes, die Urständ Kristi und die Marienkrönung. Endlich die prächtig gemalten Heiligen Niklas und Kaiser Heinrich II. auf den Flügeln des Niklasaltars in St. Lorenz zu Nürnberg, vier nicht minder schön gemalte Heilige (datirt 1523) auf den Flügeln des Annenaltars daselbst, und zwei Heilige (Ulrich und Valentin) aus dem Kloster Urspring bei Ulm in der Abelschen Samml. zu Stuttgart. (Ein sehr schönes Kulmbachsches Bild, von kräftiger leuchtender Farbe, soll sich auch in der Schmidtschen Samml. zu Bamberg befinden, nämlich ein Kristus vor Pilatus in freilich etwas kurzen Verhältnissen, mit herrlich belebten Köpfen. Lebhaft an die Kulmbachische Kunstweise erinnert übrigens noch eine grosse Tafel im rechten Seitenschiffe der Nürnb. Frauenkirche. Immitten die Gregoriusmesse, ringsum in vierzehn Bildern die Heilandsgeschichte.) Seltner machen sich Kulmbachs Nebenleistungen im Bildnissfache. Sein vorzüglichstes Werk dieser Art ist das Ebenbild Jakob Fuggers des Reichen unter Nr. 557 im Berliner Museum. Die Auffassung des klugen Geldmannes von Augsburg, der mit goldgelber Mütze und in schwarzem Kleide erscheint, ist sehr fein und lebentreffend; die Karnation aber hat einen eigen graulichen Ton, der von der warmbräunlichen Schattengebung auf Kulmbachs Heiligenstücken abweicht und mehr der süddeutschen Art entspricht. Nach seinen vor 1525 gemachten Zeichnungen sind die Bildnisse der markgräflichen Familie von Ansbach und Baireuth, welche man auf dem schönen von den Hirschvogeln schmelzgemalten Markgrafenfenster in St. Sebald zu Nürnberg vorfindet. — Das Malerzeichen Hansens v. Kulmbach ist ein im *H* stehendes *C*.

1540 starb auch Barthel Behaim (geb. 1496), der kein Bruder, sondern nur ein naher Verwandter des Hans Sebald Beham war. Er gewann die Gunst der Herzöge Wilhelm und Albrecht von Baiern und ging aus Dürers Schule im Geleit eines Grafen von Zimmern nach Italien, wo er ganz plötzlich starb, nachdem er sich für den Historienstich unter Marcantonio vorbereitet hatte. Seine bessern Werke findet man in der Hirscherschen Sammlung zu Freiburg im Br. (drei männliche und zwei weibliche Heilige), in der Münchner Pinakothek (eine Weibserweckung durch Kreuz-

berührung), in der Abelschen Samml. zu Stuttgart (eine Grablegung und Auferstehung), in der Nürnberger Mor.-Kap. (eine Kreuztragung) und im Berliner Museum (die Erscheinung des Auferstandnen unter den Aposteln). Letztes Bild, an sich ohne sonderliche Tiefe, ist doch interessant durch das Abweichende vom Dürerschen Schulkarakter. Es zeigt nämlich eine „statuarische" Behandlung der Gewänder, welche ziemlich bestimmt an die Vischerschen Erzbilder erinnert.

Von 1540 datiren: zwei Holbeinsche Bildnisse, das der Anna von Kleve im Pariser Museum und das des Augsburger Arztes Ambrosius Jung (im Pelzkleide) in der Pommersfelder Gall. — Zwei Bildnisse vom Münchner Hans Mielich, das eine in der Staatsgall. zu Wien, das andre in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg. Das Wiener zeigt einen blondhaarigen Vierziger aus der Augsburger Familie Hermann, mit dem Rosenkranz in der Hand, und trägt die Signatur:



Das Regensburger dagegen schildert eine Frau nebst ihrem Töchterchen und zieht durch die Feinheit und Zartheit an, welche dem Mielich überhaupt eigenist. — Ferner das werthvolle Brustbild einer jungen reichgekleideten Frau; das man mit einer Schäuffelin ähnlichen, etwa auf *Hans Schöpfer den Aeltern* oder *Hans Schwarz den Oettinger* zu deutenden Bezeichnung, im neuen Schlosse zu Sigmaringen vorfindet.

1540—61 war Wolfgang Mielich zu München thätig.

1540—97. Lebenszeit des westfälischen Kirchenmalers Hermann tom Ring, eines Sohnes des 1547 verstorbenen Ludger zu Münster.

1541. Im Artushofe zu *Danzig* ein ausgezeichneter Heilandskopf von unbekanntem Meister. — Im Brüderhause zu *Nürnberg* ein seltnes Bild aus dem häuslichen Leben von Hans Burgkmair. Eine schöne am Fenster sitzende Mutter, deren kleinstes Kind mit einer Frucht spielt, betrachtet ihren grössern sich an einer Seifenblase ergetzenden Knaben, neben welchem eine treffliche Katze lauscht. Dies früher für Hans Oldenburg ausgegebne Kabinetstück ist übrigens ausgezeichnet im Helldunkel und darin für Burgkmair besonders merkwürdig. — Im Museum zu *Braunschweig* zwei der schönsten Werke Aldegrevers, nämlich das Bildniss der Magdalene Wittig in Klostertracht mit Heiligenschein und einem Buche, und ein umnimbter Ordensgeistlicher, der mit der Linken ein bei ihm stehendes Kristkreuz fasst und in der Rechten eine Feder hält, um in ein Buch zu schreiben. In beiden Bildern ist für Aldegrever die Färbung ungewöhnlich kräftig und die Ausführung gediegen.

1541—43. Turnierbuch Herzog Wilhelms des Vierten von Baiern von Hans Ostendorfer d. A., im Cimeliensaale der Staatsbibliothek zu München. (Herausgegeben 1817—28 bei Finsterlin daselbst.)

Ins J. 1543 fallen die sieben berühmten „Tobiasblätter" von Georg Pencz. In diesen anmuthigen Stichbildern vermählt sich das schlichte heimathliche Gefühl sehr glücklich mit der edleren Formweise, welche sich dieser ausgezeichnete Dürerschüler durch seinen Besuch der raffaelischen Schule erworben hatte. — Aus dems. J. stammt ein Brustbild von Penczischer Hand in der Staatsgall. zu Wien, nämlich das Ebenbild eines Mannes mit lichtem Haar und Bart, der einen schwarzen Pelzrock und ein schwarzes und rothes Unterkleid trägt. Auf dem grünen Grunde steht neben dem Datum das Meisterzeichen:

— Ferner ein Bildniss von Martin Ostendorfer, darstellend den Baiernherzog Albrecht V., in der Gall. zu Schleissheim.

1544. Bildniss des Nürnberger Malers Erhart Schwetzer (*Svetzer*) in seinem 39. Lebensjahre, von Pencz, im Berliner Museum. Dies Konterfei ist ausgezeichnet durch einfach treffliche Anordnung und schlicht lebenvolle Behandlung. — Jagdgemälde vom ältern Kranach in der Staatsgall. zu Wien. Es ist eine Hirschjagd in den Auen eines Flusses, über den im Hintergrunde eine Brücke zu einer Stadt führt. Unter den Jagenden befinden sich Kaiser Karl V. und Kurfürst Johann Friedrich der Grossmüthige. In den Oberecken des Bildes Wappenschilde, an einem Kahne im Vorgrunde das Schlangenzeichen des Meisters nebst dem Datum. — Gedenktafel vom jüngern Kranach in der Marienk. zu Zwickau. Zwar überladen und styllos in der Composition, aber in Ton und Liebe der Ausführung noch der Art des Vaters Kranach entsprechend.

1544—55 wird Michel Oelgast der Jüngere als Malermeister im Münchener Zunftbuche aufgeführt.

1545. Bildniss der Frau Malerin Schwetzer, von Pencz, im Berl. Mus. Sie trägt Pelzmütze und schwarze Kleidung, an der die Aermel mit Pelz vorgestossen sind. Hintergrund eine Nische. (Gegenstück zu dem vorerwähnten Schwetzerbilde, von gleichem Werthe.) — Gut gemaltes Ebenbild des Erasmus v. Roterdam, *Holbeinischen Styles*, im Bibliothekarzimmer der Stiftsbücherei zu St. Florian im österr. Traunkreise.

1546 starb zu Neapel in seinen besten Jahren der ausgezeichnete Meister Johann Steffan von Kalkar, der seit 1536 auf italischem Boden verweilte.

Von 1546 zwei Werke des ältern Kranach: „Luther auf dem Todtenbette" im Museum zu Karlsruhe, und das wundersame Bild des Jugendbrunnens, wo alte Mütterchen wieder als feine Jungfräulein aus dem Wasser hervorgehen, im Berliner Museum.

1547 starb der westfälische Meister Ludger tom Ring der Vater zu Münster. Als sein Geburtsjahr wird 1496 angegeben. Er war ein grosssinniger Künstler, der aber dem religiösen Ernst alle Anmuth aufopferte. Ihn überflügelte sein Sohn Hermann, der die Wahrheit im Gewande der Schönheit erzielte.

1547—52 theilte der alte Kranach die Gefangenschaft seines fürtlichen Freundes, des durch die Schlacht bei Mühlberg unglücklich gewordnen Kurfürsten von Sachsen. Während dieses Zusammenlebens mit Friedrich dem Grossmüthigen mag manches flott hingeworfene Bild zur Kurzweil entstanden sein; vielleicht entstammt dieser Zeit aber auch ein grosses ernstes Werk, das sich überhaupt als eine Spätfrucht des Meisters ankündigt, nämlich der Altar mit der Kreuzigung und den Bildnissen Luthers, Kranachs und der kurfürstlichen Familie, in der Stadtkirche zu Weimar.

1548. Reich entworfene Kreuzigung mit beiden Schächern, Gemälde von Hans Brosamer in der Abelschen Samml. zu *Stuttgart*. Dies Werk ist als grosse Seltenheit zu betrachten, da der Maler Brosamer, welcher zu Fulda lebte, sonst nur durch seine Stiche und Holzschnitte bekannt ist. Im fahlen Fleischtone, in den schraffirten Schatten erkennt man den oberdeutschen Meister, wogegen die Motive, die Karaktere der Köpfe sowie das Blecherne des Gefälts niederländischen Einfluss zeigen, für den auch seine gestochnen und geschnittenen Blätter sprechen. — Aus dems. J. eine Kreuzigung von unbekanntem Meister in der Nikolaik. zu *Berlin*.

Um 1550 starb der Maler, Illuminist und Kupferstecher Hans Sebald Beham zu Frankfurt am Main. Er war 1500 zu Nürnberg geboren, lernte anfangs bei seinem Oheim Barthel Behaim und dann bei Dürer, unter welchem er sich zu einem sehr ausgezeichneten Künstler heranbildete. Man zählt diesen geistreichen und schönsinnigen, meist nur durch Stichbilder bekannten Meister zu den verlüderten Genies; indess ist der angeblich verlorene Mensch wenigstens kein verlorener Sohn der Kunst gewesen. Sein Zeichen ist ein im *H* stehendes *S* nebst einem *B* oder *P*, welches dem zweiten Schafte des *H* anhängt.

Um oder nach 1550 fällt ein sehr grosses Werk von einem unbekannten westfälischen Meister, das man jetzt in der Krügerschen Samml. zu *Minden* vorfindet. Es ist ein achttäfliches Altarwerk, welches aus der Abtei Marienfeld oder aus Liesborn stammt und die Leidensgeschichte mit Himmelfahrt und jüngstem Gericht und ausserdem die Himmelfahrt Mariens enthält. Bei diesem keine bedeutenden künstlerischen Kräfte mehr offenbarenden Werke ist recht deutlich der Untergang eigenthümlich religiöser und eigenthümlich nationaler Auffassung wahrzunehmen, indess erhebt sich darin doch mitten unter der unverkennbaren Verflachung noch hie und da eine Stelle mit Erinnrungen aus alter Zeit, und namentlich bewahrt der Meister einen geläuterten Sinn für harmonische und ernste Färbung.

1550 starb zu Nürnberg Erhart Schön, der als Maler, Kupferstecher und Holzschneider seit 1516 in der Metropole der fränkischen Kunst sich bethätigt hatte.

1551. Mit diesem J. und der Chiffre C. M. (welche auf einen nicht sehr bekannten Kristof Mairer bezogen wird) findet man in der Gall. zu *Pommersfelden* ein Bild bezeichnet, das die Scenen des Lebens und Leidens Kristi aufweist und in Schäuffelinischer Weise gemalt ist. Dies Bild bleibt merkwürdig als Beweisstück für die Verfallzeit der Dürerschen Kunstart, wobei sich zugleich der Zeitpunkt der Aufnahme bizarrer Architektur kundgibt.

Nach 1551 starb zu Königsberg Jakob Binck, einer der besten Dürerschüler, der gleich vielen andern seiner Schulgenossen weit mehr dem Stichfach als der Malerei zugewandt war. Aus seiner freiern Behandlung schliesst man auf seine Weiter-

bildung in Italien, welche Ansicht auch durch eine Angabe bei Vasari bestärkt wird. Von seinen Gemälden wüssten wir nur eins zu nennen, das Selbstbild des Künstlers in der Staatsgall. zu Wien. Es ist ein ziemlich lebensgrosses Brustbild, das den Binck in grossem Hute, grauem geblümten Unterkleide und fuchspelzigem Ueberwurfe, mit einem Handschuh in der Rechten zeigt. Die Geburtszeit Bincks wird verschieden angegeben; Einige lassen ihn zu Köln um 1490, Andre zu Nürnberg 1504 geboren werden.

1552 starb etwa achtzigjährig zu Strassburg Hans Baldung (gen. Grien, auch Grünhans), der aus Schwäbisch-Gmünd gebürtig und Dürers gleichaltriger Freund war. Er vertrat mit grosser Meisterschaft unter den Oberdeutschen die fränkische Richtung und war zugleich jenem fantastischen Elemente zugewandt, welches ausser ihm in Oberdeutschland an Altorfer einen genialen Vertreter fand. Ausser den Baldungschen Werken, die wir unter den J. 1511—34 verzeichnet haben, kommen noch mancherlei Bilder vor, die so sehr den beglaubigten Leistungen Baldungs entsprechen, dass man sie ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit, ja mit Bestimmtheit anrechnen darf. Ganz sicher werden ihm angehören: das Bildniss des Baselers Bernhard Meyer von 1513 in der öff. Samml. zu *Basel* und das Ebenbild eines Mannes in mittlern Jahren, der mit eckigem Hute bedeckt ist, ein schwarzes mit braunem Pelze ausgeschlagnes Kleid trägt und einen Rosenkranz in den Händen hält, nur mit den verbundnen Buchstaben *HB* (ohne das kleinere *G* immitten des *H*) und mit 1520 bezeichnet, in der Staatsgall. zu *Wien*. Sodann das feine, in der Form des Kopfes und der ganzen Ausbildung an Baldungs beste Zeit gemahnende Bild des h. Lorenz unter Nr. 134 in der Moritzkapelle zu *Nürnberg*, und ein vortrefflicher, sehr gut erhaltner Altar in der Samml. des Hrn. v. Speyr zu *Basel*. Zumitten enthält dies Werk in zwei Abtheilungen die Heiligen Viakus und Acharius, Margaretha und Agnes, auf den Flügeln die Kreuzfindung durch St. Helena und den Martertod der achttausend Kristen. Die Höhe dieser Bilder beträgt 5 F. 4 Z., die Breite von allen drei Tafeln 7 F. 4 Z. Endlich das höchst merkwürdige Antonius-Werk, welches aus dem Antoniterkloster zu Issenheim in die öff. Samml. zu *Kolmar* gelangt ist, wo es für ein Grunewaldisches gilt. Es ist ein grosser Altarschrein, dessen Mitte drei Schnitzgestalten eingenommen haben und dessen mächtige Deckflügel beidseitig bemalt sind. Aussen sitzt rechts in fantastisch reicher Felsenlandschaft die ihr Kristkind herzende Mutter. In einem Himmelsglanze erschaut man den Gottvater mit niederschwebender Engelschaar. Links kniet in tabernakelartigem Gebäu die gekrönte Jungfrau, die von einem Regenbogen und von Spielengeln umgeben und in so seltner Art wahrscheinlich als übernatürlich Empfangende gedacht ist. Innseit der Flügel erscheinen links die Eremiten Antonius und Paulus im Gespräch, während dessen ein Rabe ihnen das tägliche Brot bringt. Rechts die Versuchung des heil. Anton mit vielen entsetzlich fratzenhaften Ungethümen, die an dem erschreckten Anachoreten herumzerren, in der Weise wie Martin Schön denselben Gegenstand behandelt hat. Die Ausführung dieser Malereien ist höchst meisterhaft, der Faltenwurf grossartig, der durchgängig warmbraune Ton sehr tief und kräftig, die Haltung des Ganzen überraschend grandios, aber in so hohem Grade fantastisch, dass man dabei schwerlich an Grunewald (dessen edler Sinn auf ruhige Würde des Grossartigen ausgeht), wol aber füglich an Hans Baldung denken kann, welcher grosskünstlerisch und zugleich erzwundersam zu sein der Mann und Meister war.

1553 (am 16. Oktober) starb der alte Lukas Kranach, nachdem er die fünfjährige Gefangenschaft Friedrichs des Grossmüthigen zu Innsbruck getheilt und sein achtzigstes Jahr überschritten hatte, zu Weimar, wo er auf dem Kirchhofe von St. Jakob begraben ward. Er entstammte der Familie Sunder zu Kronach im Bambergischen (die noch heute in Franken blüht, aber ihren Namen in Sundermahler und Sündermahler verändert hat), erhielt die erste Unterweisung im Zeichnen bei seinem Vater, trat sehr jung in die Dienste Friedrichs des Weisen v. Sachsen, folgte demselben 1493 nach Palästina, entschied sich nach der Rückkehr für die Malerei, worin er sich theils nach dem viel in Franken und Sachsen arbeitenden Grunewald, theils nach den Nürnbergern bildete, wurde 1504 kurfürstlicher Hofmaler zu Wittenberg, reiste 1509 nach den Niederlanden, wurde 1519 Kämmerer und 1533 Bürgermeister von Wittenberg, vermittelte als vertrauter Freund Luthers dessen Ehe mit der Katharina von Bora, und begleitete 1547 den Kurfürsten Johann Friedrich infolge der unglücklichen Mühlberger Schlacht in das Innsbrucker Exil. Einer der begünstigtsten und fruchtbarsten Maler Deutschlands, hatte er die Richtung der fränkischen Schule auf sehr umfassende Weise nach Sachsen verbreitet. Das Kugler-Burckhardtsche Handbuch der Malereigeschichte karakterisirt ihn näher als den Hans Sachs der Malerei, dessen Vortragsweise an Volksbücher und Volkslieder gemahne. „In der That“, bemerkt Karl Schnaase, „ist die Hinweisung auf das Volkslied und

das Volksgefühl oder um näher zu bleiben auf den Holzschnitt die einzig mögliche Erklärung für diesen sehr eigenthümlichen Meister. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und dennoch etwas Rohes, Farbenschönheit und gröbster Verstoss gegen Harmonie, Aufgaben der tiefen Poesie des Perspektivischen und dennoch höchst unplastische Haltung, Fantastisches und eine spiessbürgerliche Altklugheit, diese Gegensätze mischen sich bei ihm wie bei Keinem, und er geht zwar mit Hinterlassung einer stereotypen Schule, deren Bilder nur durch die Verminderung des Kunstwerthes, nicht durch irgend ein eignes Talent von denen des Meisters zu unterscheiden sind, aber ohne bleibenden Einfluss auf die Kunst unter."

Wir lassen hier ein Verzeichniss der Erheblichern und Namhaftesten seiner zahlreichen Werke folgen, wobei wir diejenigen, deren Datum uns bekannt ist, nach ihrer Zeitfolge geordnet voranstellen. Eine anmuthige heil. Familie von 1504 in der Gall. Sciarra zu *Rom*. Ein Altar mit der Katharinenmarter von 1506 in der Dorfkirche zu *Tempelhof* bei Berlin. Das wunderschöne Bild der Muttergottes mit St. Katharinen und zwei Engeln von 1509 im Dome zu *Erfurt*. Das Bildchen mit St. Hieronymus und St. Leopold von 1515 in der Staatsgall. zu *Wien*. Die grosse Darstellung der zehn Gebote von 1516 auf dem Rathhause zu *Wittenberg*. Bildniss eines dreiunddreissigjährigen Mannes von 1521 in der Staatsgall. zu *Wien*. Gedenktafel des 1521 verst. Grosskomthurs Klaus von Bach, mit dem Heiland bei der Martha, in der Klosterkirche zu *Berlin*. Das Brustbild Melanchthons von 1525 im neuen Schlosse zu *Sigmaringen*. Das zwar farbenschwache, aber gut gezeichnete und im Naturgefühl feine Brustbild eines Herzogs von 1523 unter Nr. 69 in der Moritzkap. zu *Nürnberg*. Der Kardinal Albrecht v. Brandenburg als Hieronymus in der Studirstube, von 1525, im Museum zu *Darmstadt*. Derselbe Kardinal als derselbe Heilige in Waldeinsamkeit studirend, von 1527, im Mus. zu *Berlin*. (Dies Bild ist mit allerlei schönen und edeln Thieren belebt, in deren Darstellung Kranach von seinen Zeitgenossen vorzüglich gerühmt wird.) Martin Luther als Junker Jörg mit feinem Schnurrbart und schwarzem Barett, in schwarzem Unterkleid und Pelz, auf blauem Grunde, datirt 1528, in dems. Mus. Die vier Heiligen auf der Innseite der Deckflügel des Grunewaldschen Altars von 1529 in der Marktkirche zu *Halle*. Das gute, aber nun zerrüttete Bild der Delila mit dem schlafenden Simson von 1529 in der Gall. zu *Augsburg*. Die auf dem Hirsche ruhende Diana von 1530, ein Bild von märchenhaftem Reiz, und das Gegenstück der verführenden Eva von 1531, das sich durch die gutgemalten Thiere des Paradieses auszeichnet, im Mus. zu *Berlin*. Luther und Melanchthon von 1532 in der Pinakothek zu *München*. Friedrich der Weise von 1532 und ein Evenbild von 1533 im Mus. zu *Berlin*. Luther und Melanchthon, ersteres Bildniss mit 1533 bezeichnet, im Brüderhause zu *Nürnberg*. Herzog Georg von Sachsen, von 1534, die Fusswaschung der Jünger und das Gebet am Oelberge von 1537, sodann die Grablegung von 1538, im Mus. zu *Berlin*. Das Nachtstück des Judaskusses und der Verhaftung des Heilands, von 1538, in der Staatsgall. zu *Wien*. Das grosse Altarwerk von 1539 in der Pfarrkirche zu *Schneeberg* im sächsischen Erzgebirge (ein Hauptwerk evangelischer Kirchenmalerei). Die Hirschjagd von 1544 in der Staatsgall. zu *Wien*. Der Jugendbrunnen von 1546 im Mus. zu *Berlin*, und aus dems. Jahre Dr. Luther auf dem Sterbebette (der Kopf sehr fleissig und wahr, nur die schmalen heraufgezognen Schultern etwas unangenehm) im Mus. zu *Karlsruhe*. Letztes ist wol dasselbe Bild, das Wilh. Füssli (s. Zürich u. d. w. Städte am Rhein, B. I. S. 613) bei dem Buchh. Winter in Heidelberg gesehen hat. — Die übrigen Werke des alten Kranach, bei welchen uns sichere Daten fehlen, mögen nun nach ihren Fundorten folgen. Im Chore der Annenkirche zu *Augsburg* die sehr guten Bildnisse Luthers und Friedrichs des Weisen; sodann in dasiger Gallerie der schaugestellte engelumschwebte Kristus, ein Bild von tiefem Ausdrucke und sehr fleissiger Ausführung, mit landschaftlichem Hintergrunde. In der öff. Samml. zu *Basel* feine Ebenbildchen von Luther und seiner Katharina, eine zarte aber sehr bleiche Lukrezia und ein Urselbild, wo das Jungferngefolge eine Reihe sehr hübscher Köpfe bietet. Im Schlosse zu *Berlin* eine sehr anmuthende Venus am Springbrunnen, mit reich landschaftlichem Hintergrunde. In der Klosterkirche daselbst eine Kreuzabnahme. Im Museum allda eine vorzügliche Darstellung der Tischscene beim Farisäer, wo Magdalene die Füsse des Heilands mit ihren Haaren trocknet. Von trefflicher Karakteristik sind die Köpfe der Männer, vornehmlich der hinterwärts stehenden Zuschauer, welche Porträts von Zeitgenossen zu sein scheinen. In dems. Museum: der spinnende Herkules, welcher von Omfale und ihren Gespielinnen, lauter lustigen, schnippischen Dirnen in leichtfertig sächsischer Tracht, verspottet wird (hinter den Figuren, an der

Wand des Gemachs, hängen trefflich gemalte Vögel); das lebensgross auf grünem Grunde gemalte Brustbild Kardinal Albrechts v. Brandenburg, dessen weiche behagliche Züge hier mit geistreicher Freiheit behandelt sind; das grosse karaktervolle Bildniss Friedrichs des Grossmüthigen v. Sachsen, der mit beiden Händen das Kurschwert hält; die einfach aber geistvoll lebendig gemalten Bildnisse Luthers und Melanchthons im schwarzen Talar, und das grüngrundige Rundstück mit dem Ebenbilde der Katharina von Bora, welche eine goldgestickte Netzhaube und schwarzes Kleid trägt. In der Gall. zu *Darmstadt* Friedrich der Weise. In der Schlosskirche zu *Dessau* eine Verkündung, Geburt, Anbetung und Kreuzigung. In der Gall. zu *Dresden* Luther und Melanchthon, Joachim Rehle und mehre andre Bildnisse, auch eine Reihe werthverschiedner Historien aus Mythus, Bibel und Legende, darunter ein Kristus, der die Kindlein herzt und segnet, eine Ehebrecherin, ein Abschied Kristi, eine Delila, Adam und Eva, Judith mit Lukrezia etc. Im histor. Museum daselbst das ernste kräftige Bild Albrechts des Beherzten von Sachsen nebst dem Bildniss seiner Gemahlin Sidonia, einer Tochter Podiebrands v. Böhmen. (Vielleicht gehört auch das schon um 1490 gemalte, unter Nr. 462 in der Gall. befindliche Albrechtsbild dem Kranach an, als dessen frühestes Werk es dann gelten würde.) Ferner Bildnisse auf der Dresdner Bibliothek. — In den Uffizien zu *Florenz* ein sehr tüchtiges Lutherbild. — Im Museum zu *Frankfurt am M.* eine Marie mit dem Kinde. Das Knäbchen steht auf dem mütterlichen Schoose und berührt mit seinen Händchen ihre Wange, ihren Hals; oben zwei kindliche Schwebengel, welche den grünen Hintergrundsteppich halten. Der Ausdruck des Kristkindes heiter, anziehend, der kleine Körper plastisch. Die Gesichter in der runden, von Kranach oft beliebten Form; die Karnation durchweg körnig, gediegen; die Haare Mariens unsäglich genau gelegt, so zu sagen gezählt, wie es nicht selten bei Kranach vorkommt. Ferner daselbst die Kleinbildnisse Johann Friedrichs v. Sachsen und seiner Gemahlin, Er ein dickes, Sie ein dürres Gesicht, künstlerisch gut, wiewol an den Köpfen einige kleine Restaurationen vermerkt werden. In der Schlosskirche zu *Hannover* eine Kreuzigung. In der Pfarrkirche zu *Innsbruck* ein Andachtbild; in der Kapuzinerkirche daselbst eine Madonna. — Im Museum zu *Karlsruhe* ein wundersam romantisches Stück, das Herm. Püttmann (s. d. Kunstschätze am Rhein) unter Nr. 278 aufführt und als die Schilderung eines „Ritters“ erklärt, „welcher unter drei Nymfen seine Gattin wählt.“ Vater Kranach hat aber wol, nach Quandts richtiger Bemerkung, die alte Sage vom König zu Mercia darstellen wollen. Dieser König besiegte die Tapferkeit aller Feinde und die Tugend aller Frauen. Da ihm sein Schalksnarr verrieth, dass ein tief im Walde burgender Ritter mit drei so wunderschönen als tugendsamen Töchtern verborgen lebe, so machte sich der lüsterne König flugs auf die Sohlen, um den Ritter heimzusuchen. Dieser empfing den König mit den nöthigsten Ehren, tafelte ihm das Köstlichste auf, liess ihn aber keine seiner drei Grazien sehen. Um Mitternacht tritt der Ritter gerüstet zum König und spricht: Kommt, lieber Herr, jetzt will ich Euch führen zu meinen Schönheiten! Und der Ritter nimmt eine Fackel und leuchtet dem König hinaus in den Wald. Auf einem tief verborgenen Wiesengrund angekommen, erblickt der König die drei Jungfrauen so vor sich, wie weiland Prinz Paris die drei ihre Schönheit zur Prüfung gebenden Göttinnen. Da erschrickt der königliche Lüstling vor Reizen, wie er noch nie geschaut, und es überrieselt ihn heiss und kalt. Der ritterliche Vater aber zieht sein gutes Schwert und spricht mit durchbohrendem Blick zum König: Lieber Herr, Ihr habt meine Burg betreten, um der Tugend meiner Töchter zu schaden, denn es weiss Jeder im Lande, was Euer Besuch zu bedeuten hat. So wählt denn hier Eine von diesen Dreien zum Weibe, die beiden Andern aber sind des Todes, denn so verlangt es meine und der Mädchen Ehre! Kranach hat glücklich diesen entscheidendsten Moment erfasst. Die Bestürzung des Königs, die Entschlossenheit des finstern Ritters und die jungfräulichen Reize der drei Schwestern sind Gegensätze, welche anregen und dem Bilde Bedeutung geben, auch ohne dass man die Geschichte kennt. Während ein neuerer Maler (West) die Scene in ein Zimmer versetzt und so um alle Romantik bringt, lässt sie der romantisch fühlende Kranach im finstern Walde vor sich gehen, was der Begebenheit so recht den Zauber des Fantastischen, Schauerlichen und Geheimnissvollen verleiht. — In der Marienk. zu *Kolberg* an der Ostsee Bildnisse Luthers und Melanchthons. Im Dome zu *Königsberg* mehre Gemälde. In der öff. Sammlung zu *Leipzig* religiöse und porträtliche Stücke. Im Museum zu *Mainz* ein Bildniss des 1545 verst. Mainzer Kurfürsten Albrecht v. Brandenburg, den die Künstler des damaligen Deutschlands als ihren besten Pfleger schätzten. In der Gall. Benzel-Sternau zu *Mariahalden* bei Zürich ein lebensgrosses Brustbild Dr. Luthers mit der schwarz gebundnen Bibel in den Händen, von tiefer Auffassung, mehr das Luthergemüth denn den Antipapisten spie-

gelnd. Im Domschiffe zu *Meissen* das vortreffliche Altarwerk mit dreitheiliger Mitteltafel, welche zuoberst die Kreuzigung und darunter das Isaakopfer (eine höchst grossartige Darstellung) nebst der Verehrung der ehernen Schlange enthält. Daneben das ganz vorzügliche Konterfei des Werkstifters. Auf den Innerflügeln die Geschichte der Kreuzfindung in sechs Abtheilungen; aussen aber der dorngekrönte Heiland und die Maria; auf zwei Extraflügeln die Sinnbilder der Evangelisten. Sämmtliche Flügelbilder gleichfalls von hohem Werthe, nur dass sich hier mehrfach die Zuhand des jüngern Kranach kundgibt. Im Dome zu *Merseburg* eine Kreuzigung, welche satirische Beziehungen auf Luther und die Reformation enthält, also aus der Zeit herrührt, wo Kranach noch vom Vorurtheil gegen Luther befangen war. In der Pinak. zu *München* eine Ehebrecherin und eine Lukrezia. In St. Wenzel zu *Naumburg* das wunderherrliche Bild der Kindersegnung. In der Moritzkap. zu *Nürnberg* die Preisgebung des Menschen an Tod und Teufel und die Erlösung durch das Blut Kristi, zwei sehr fleissig ausgeführte Bilder, die dort unter den Nrn. 112 und 116 hängen und im Kleinen denselben Gedanken ausdrücken, der auf einem der Altarflügel zu Schneeberg im Grossen behandelt ist. Unter Nr. 117 daselbst ein Genrebild, darstellend einen Alten, der die Liebkosung eines Mädchens empfängt. Sodann im Brüderhause unter Nr. 168 ein Venusbild, das sich vor den meisten Stücken dieser Art, welche von Kranach vorkommen, durch bessere Zeichnung, edlere Formen und feinere Modellirung auszeichnet; unter Nr. 170 die Bildnisse Friedrichs des Weisen, Johanns des Bekenners und Johann Friedrichs von Sachsen. In der Gall. zu *Pommersfelden* eine sehr fein ausgebildete Lukrezia mit der Beischrift:

O lucretia behalte du dein Ehr,
Nach dier ersticht sich kheine mehr.

In der Samml. des histor. Vereins zu *Regensburg* das Bild der Beweinung Kristi durch Maria und Johannes, ausgezeichnet durch Tiefe der Empfindung wie durch Feinheit der Ausbildung. In der Gall. Corsini zu *Rom* Luther und Katharina von Bora. In der Stadtkirche zu *Weimar* ein grosses Altarwerk aus der Spätzeit des Meisters. Es schildert im Mittelbilde den Gekreuzigten; einerseit stehen der Täufer, Luther und Kranach, andrerseit Jesus als Sieger über Tod und Teufel. Auf den Seitentafeln Friedrich der Grossmüthige und seine Familie. Das Werk macht vortreffliche Wirkung durch die schönen Bildnissgestalten, als deren meisterhafteste sich die Luthergestalt herausstellt. In der Staatsgall. zu *Wien* zwei Darstellungen Adams und Evens unter dem Erkenntnissbaum. Die Weisenanbetung in einer Landschaft, mit einem Singengelchor oben und mit Bergschloss und Ruinen in der Ferne. Kristi Erscheinung bei den vier Frauen im Garten. Die Katharinenvermählung, wobei die h. Rosalie dem Kristkind ein Blumenkörbchen reicht und eine Andre eine Traube bereithält, während eine Dritte betet. Die Lukrezia in Prachtgewandung, im Augenblick ihres Selbstmords. Drei Mädchen nebeneinander in reichen Kleidern und mit breiten goldenen Halsketten. (Zwei tragen Federhüte, die Dritte erscheint mit aufgebundenem Flechthaar.) Brustbildchen eines Fräuleins in schwarzer Kleidung mit netzartigem Chemisett, goldner Doppelkette um den Hals und einem Barette mit Goldschnüren auf dem Kopfe. (Sie hält die Hände vorn übereinander. Im Grunde jederseit ein Wappenschild.) Brustbild Friedrichs des Weisen von Sachsen mit kurzem Barte, Pelzrock und Goldschnurenmütze. Brustbildchen Martin Luthers und Filipp Melanchthons, beide schwarz gekleidet und mit der Bibel in der Hand. Endlich das Genrebildchen mit dem lachenden Alten, der einem jungen Mädchen einen Verlobring anprobirt. In der Stadtkirche zu *Wittenberg* ein vorzügliches evangelisches Altarwerk mit dem durch die mannichfaltig karakteristischen Köpfe anziehenden Abendmahl, wo die Jüngerschaft an einer Rundtafel herumsitzt. Auf dem rechten Flügel die Taufe, verrichtet durch Melanchthon unter Beisein eines Helfers und dreier Pathen, mit einer Gruppe festlich angethaner Zuschauerinnen im Vorgrunde. Auf dem linken Flügel die Beichte, wo Bugenhagen mit strenger Würde einen reuig knieenden Bürger durch den Löseschlüssel in der Rechten entsündigt, während er einen mehr mit Uebermuth denn mit Reue gekommenen Söldling, einen der Blutegel am Staatskörper, durch den Bindeschlüssel in der Linken zurückweist. Auf der Predella die Predigt, ein nicht minder interessantes Bild mit kleinern Figuren; immitten der Heiland am Kreuz, zur Seite die Kanzel, von welcher Luther herabpredigt, genüber eine anmuthende Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bild eine vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Im gothischen Hause zu *Wörlitz* der sogen. Ritter am Scheidewege, ein zaubervolles Märchenbild, das dieselbe Scene schildert, die auf dem Karlsruher Bilde versinnlicht ist. König Alfred von Mercia sitzt als stahlgepanzerter Ritter auf einem Steine, sinnend, welche er wählen soll von den

drei Fräulein vor ihm, welche Hut, Netz und Ketten zum Kopfschmuck haben, sonst aber bis auf die farbigen Hiftenschleier mutternackt dastehen. Zwischen den Jungfern und dem verzweifelten Wähler steht, den schneidendsten Hohnblick diesem Schächer von König zuwerfend, der ehrgekränkte Vater, ein greiser Ritter in goldglänzendem Harnisch und mit schnäbel- und flügelverziertem Helme. Seine Füsse sind von den Knieen an entblösst; er scheint nicht eher wieder auf vollen Ritterfüssen stehen zu wollen, als bis die Ehre seines Hauses durch die Weibwahl aus den drei Töchtern und durch die Tödung der Nichtgewählten gereinigt ist. — — Kranach bezeichnete seine Werke häufig mit dem Bildzeichen der geflügelten Schlange, sonst mit den Buchstaben *LC* und *LVC*. Arbeiten, die er als Hofmaler zu liefern gehabt, sind mit dem kursächsischen Wappen (zwei korrespondirenden Schilden mit den gekreuzten Schwertern und dem Rautenkranze) bezeichnet.

1553 starb auch, allem Vermuthen nach zu Wien, Augustin Hirschvogel, der zweite (1503 geborne) Sohn des alten Veit H. zu Nürnberg, namhaft als Glasmaler, Kupferätzer und Holzschneider. Er hatte sich schon 1530 zu Wien niedergelassen. Der Wiener Kunstforscher Josef Bergmann beweist in seinem Medaillenwerke (Wien 1844. B. I. S. 280 ff.) durch Urkunden und Auszüge aus Rechnungen, dass Augustin vom Weihbischofe Friedrich Nausea 1546 ein Haus bei St. Steffan zu Wien gemiethet und vor dem 5. März 1553, mit Hinterlassung seiner Ehefrau Eva und mehrer Kinder, sein Leben vollendet hatte. Hienach sind Doppelmayer, Will, Füssli, Huber und Rost, Ersch und Gruber, Nagler, Gessert etc., welche alle den Aug. Hirschvogel 1560 sterben lassen, zu berichtigen. — Ferner starb 1553 der 1492 geborne Georg Glockenton zu Nürnberg, welcher Messbücher und Wappenbriefe ausmalte, aber als Illuminist von seinem Sohne Niklas Gl. weit übertroffen ward. — Dass. J. ist Datum eines Porträtstücks vom Züricher Holbeinisten *Hans Asper*, unter Nr. 133 im 7. Kab. der Münchner Pinakothek.

1553—55 liess der Rath der Reichsstadt Regensburg, welche seit 1542 die Reformation angenommen, durch Michel Ostendorfer (von Hemau) ein Altarwerk für die evangelische Pfarrkirche malen. Der Meister, immer mit Mangel gesegnet, erbat sich dazu Tafelholz, ein Buch feines Gold, Mehl zu Brote und nöthigen Vorschuss, erhielt aber vom Rath nur ein Paar Gulden, nur ein halbes Buch Gold, aber während der Arbeit recht viele Vorwürfe über Saumseligkeit. Da wurde Meister Michel einmal sehr grob und schrieb: *Der arme Michel Ostendorfer muss sich ansehen lassen, wann er Geld habe, arbeite er nichts; aber Gott wird die Verräther straffen. Wann ich eine Bauerntafel zu malen hatte, hatt ich ein bessers Verdienen. Nach meinen Aufrüssen und Fürnehmen wusste ich mehr denn* 100 *Thaler oder Gulden zu verdienen. Dass ichs aber in* 2 *oder* 3 *Monaten künnte enden, wär mir onmöglich. Wollte demnach gerne ein Wissen haben, wie ich mich mit dem Gemäl halten soll, dieweil Ew. Weisheit so vil auf die empfangen acht Gulden lassen Acht haben!* Als der Altar endlich fertiggemalt war, schrieb der Künstler unter Anderm in einer Eingabe an den Rath: *Ich habe dieses Werk nach keines andern Maisters Hand gesudelt, sondern nach freier Hand mit sollichem Fleiss gemacht, dass ich mich dessen nimmer schämen darf.* Mit dieser Selbstkritik hat er denn auch weder zu wenig noch zu viel gesagt. Sein Werk ist glücklicherweise noch zu Regensburg vorhanden (jetzt in der Samml. des histor. Vereins) und bleibt merkwürdig als eins der wenigen Denkmale evangelischer Kirchenmalerei, welche noch aus der Reformationszeit datiren und der katholischen Reaktion entgangen sind. Haupttafel und Seitentafeln sind in drei horizontale Streifen getheilt. Auf dem Mittelbilde oben Gottvater, darunter Kristus als Lehrer im Kreise der Apostel, dann unten zwei evangelische Priester im Kreise ihrer Gemeinde. Der Eine stellt den Prediger dar (Beischrift: Thut Busse und glaubet dem Evangelio), der Andre den Beichtiger (Beischrift: Dir sind deine Sünden vergeben). Auf dem rechten Flügel oben die Darstellung Jesu im Tempel, in der Mitte die Kristustaufe im Jordan, unten der evangelische Geistliche, welcher das von einem Pathen über dem steinernen Becken gehaltene Kind tauft und dabei von Gemeindemitgliedern umringt ist. Auf dem linken Flügel oben der Heiland, wie er beim Nachtmahle das Brot unter die Jünger austheilt, in der Mitte die Darreichung des Kelches, unten der evangelische Priester, der seiner Gemeinde das Abendmahl unter beiderlei Gestalt reicht. Die Aussenseite jedes Flügels hat nur zwei Abtheilungen; die beiden obern schildern den Engelgruss und die Heilandsgeburt, die beiden untern die Kreuzigung und die Trauer um den heil. Leichnam. Wiewol der Regensburger als Künstler dem Wittenberger Reformationsmaler weit nachsteht, ist er doch immerhin seiner guten Zeichnung wegen zu schätzen. Nur herrscht Härte in seinen Umrissen und schwerer Ton in seiner Karnation, der bald braun und röthlich, bald gelb und blass ist. In manchen Theilen, besonders in der

Landschaft, zeigt sich, dass Meister Michel sich nach Altorfer gebildet hat. Sein Monogramm auf dem Werke besteht aus einem M, in welchem ein kleineres O wie ein Ring hängt. *)

1554 starb an der Pest zu London der geniale Hans Holbein der Jüngere, der Vollendetste aller deutschen Maler, der leider dem Vaterlande zu früh entfremdet ward, da er 1526 Basel verliess und nur zuweilen (in den Jahren 1529, 1532 und 1538) auf kurzen Familienbesuch dahin zurückkam. Durch sein Leben im Auslande, vornehmlich in England, sind uns nicht nur viele seiner Werke entzogen worden, sondern er ist auch selbst infolge dessen nicht in dem Maase für die deutsche Kunst wirksam gewesen, wie es sonst der Fall gewesen wäre. In ihm wie in Dürer lag alle Kraft, das eigenthümliche Wesen deutscher Malerei zur höchsten und edelsten Ausbildung zu bringen, und wäre das Beiden eigenthümliche Genie zur Malerei durch so günstige Lebensverhältnisse, wie sie Raffael und Tizian beglückten, zur vollen Entfaltung gekommen, so würden Dürer und Holbein ganz sicherlich jenen weltbedeutenden Meistern als Geschichtmaler nicht nachzustehen brauchen. So aber wurde der Nürnberger durch Mangel an grössern Aufgaben dahin gedrängt, seine meiste Zeit auf Kupferstiche und Holzschnittzeichnungen zu verwenden, und der Augsburger und Baseler grade von der Zeit an, als er sich in der Vollkraft seiner Jahre und seiner Kunst befand, durch Noth um Brot nach England getrieben, wo er fast nur als Bildnissmaler Beschäftigung fand und nur noch sehr selten zur Ausübung der Geschichtmalerei kam. — Die bis 1526 entstandenen Geschichtwerke des jüngsten und grössten Holbein finden sich an folgenden Orten. In der Gall. zu *Augsburg* laut Waagen die 1515 gemalte Sebastiansmarter und drei Bilder aus dem Kloster Kaisersheim, welche die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung schildern. Diese Passionsbilder, vornehmlich die beiden letzten, sind raffaelisch schön componirt; die Motive sind ebenso grossartig als lebendig, die Köpfe der heiligen Gestalten sehr edel, die der Kriegsknechte noch in der Weise Vater Holbeins, die Heilandsformen zwar mager, aber von guter Zeichnung, der Hauptton des Fleisches zwar gelblich, doch die Köpfe auch in der Farbe individualisirt, die Haarbehandlung breit und frei, der Gewandwurf sehr nobel. An einem Gefäss neben der Magdalena noch die Namensreste *.ANS ..LBAIN.* — In der öff. Samml. zu *Basel* ein grosses Abendmahl auf Leinwand (etwa vom J. 1516), mit ergreifender Wahrheit den Moment schildernd, wo Judas den Bissen vom Herrn empfängt. Ein andres Abendmahl aus etwas spätrer Zeit, mit einigen äusserst edeln Köpfen und dem äusserst gemeinen Judaskopfe. Die berühmte „Passionstafel", welche in acht Abtheilungen den Heiland am Oelberge, seine Verhaftung, die Vorführung bei Kaifas, die Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung schildert. In diesem Werke spiegelt sich recht deutlich ein mächtiger Drang in der Kunst vorwärts zu kommen; es zeigt auf belehrendere Weise als jedes andre seiner Frühwerke, wie der junge Holbein ans der Kunst seines Vaters hervorwächst. Zu dem Hauptwerke Vater Holbeins, der Paulustafel in der Augsb. Gall., zeigt es in Auffassung, Farbengebung und Vortrag eine so auffallende Verwandtschaft, dass die Vermuthung, der junge Hans habe am Paulsbilde sich mitversucht, sehr sichern Fuss gewinnt. Auch die im Bogen abschliessende Form und die Abtheilungsart der Tafel gemahnt noch an jenes Augsburger Werk. Einige der acht Scenen leiden noch an Ueberfüllung (wie die Kreuztragung und Kreuzigung) oder an Uebertreibung (wie die Geisselung), wogegen andre (das Gebet am Oelberge und die Grablegung) schon durchaus vortrefflich sind, in welcher grossen Ungleichheit der Einzelbilder eben das künslerische Ringen, das dort noch in Fehler verfällt und hier das Rechte und Schöne trifft, recht lebendig vor Augen tritt. Keine andern Bilder von Holbein bekunden in solchem Grade wie die zwei Compositionen des betenden und des zu Grabe getragenen Heilands seinen Beruf zur höchsten Geschichtmalerei. Der lebensgrosse „Fronleichnam", bezeichnet *H. H.* 1521, ein Produkt des äussersten Naturalismus, das zwar für die Aesthetiker ein abscheuliches Werk, aber für die Betrachter aus künstlerischem Standpunkte ein Meisterstück der nacktesten Wahrheit ist. Zwei sehr einfach grau in Grau ausgeführte Bildchen von vieler Feinheit, den „Dorngekrönten" und die „Schmerzenreiche" darstellend. Unter den Handzeichnungen der Basler Sammlung ein „wüthender Kampf zwischen Fussvolk", mit furchtbarer Wahrheit aufgefasst und wol eine Scene des Bauernkampfes bei Zeglingen im Kanton Basel 1525 vergegenwärtigend. Ferner die Farbenzeichnungen: „Marie mit dem Kinde" (sehr edel im Gefühl und sehr vollendet), „Kreuztragung" (durch Umfang und Composition noch bedeutender und einer reifern Zeit Holbeins

*) In gleicher Art bezeichnete sich der vor 1550 verst. Martin Ostendorfer, der aus der Landshuter Schule hervorging und als bairischer Hofmaler katholisch blieb.

angehörend als derselbe Vorgang auf der berühmten Passionstafel), „Maria mit Kaiser Heinrich II. und dem Basler Bischof Adalbert“ (sehr geistreich und zart ausgeführt). Eine feine leicht angetuschte Federzeichnung des „Rehabeam“ unter den Entwürfen zu den Basler Rathhausfresken. Eine sehr interessante Skizze zu den „Bildern auf den Orgelflügeln des Basler Domes“, in der Mitte auf zwei Schmalstreifen Kaiser Heinrich den Frömmler und die Marie mit dem Kinde, zu beiden Seiten zunächst auf breitern aber kürzern, oben schrägen Flächen das Basler Münster und drei Singengel, sodann auf schmalern Streifen die Kaiserin Helena und einen Bischof enthaltend. (Die Flügel von der Münsterorgel selbst werden ebenfalls in der öffentl. Kunstsamml. Basels aufbewahrt, befinden sich aber in traurigem Uebermalungszustande.) Der Entwurf zu einem „Vorgang aus der römischen Geschichte“ und eine Reihe geistreicher „Kartons zu Glasgemälden.“ — Im k. Schlosse zu *Berlin* das erste Exemplar der berühmten „Madonna mit der Bürgermeisterfamilie.“ In diesem Hausaltarbilde aus schon reformatorisch bewegter Zeit hat die altdeutsche Gläubigkeit noch einmal den vollendeten Ausdruck gemüthlichster Frömmigkeit gewonnen. Noch einmal wird die heil. Jungfrau als Freundin und Trösterin des Hauses von der deutschen Familie angerufen, aber das Kind, das die Himmlische auf ihrem Arme trägt, blickt so leidensvoll, als fühle es tief, wie bald es aus sei mit allem kindlichen Verkehre zwischen Himmel und Erde. Maria mit ihrem stillfeierlichen Gemüthsblicke steht da wie im Kreise ihrer letzten Getreuen; sie erscheint wie eine hohe Verwandtin dieser Familie, mitberührt von den Bedrängnissen derselben und angegangen um Hilfe in einem Momente, wo sie selbst mit ihrem Kinde mehr mitfühlen als helfen kann. Den noch festwurzelnden Gemüthsglauben spiegelt dies Meisterwerk namentlich in der Gestalt des verehrenden Bürgermeisters; es ist nicht kleinmüthige Furcht vor der Zukunft, welche Jakob Meyer bei der Aussicht auf Entsetzung vom Amte fühlt; er glaubt vielmehr, dass sich Alles (in seinem Sinne) ändern werde nnd dass die Kirche fest stehe, weil er auf sie baut; nur hält er recht inbrünstig zu beten für gut, damit die hohe Familienfreundin die baldigste Abhilfe von gegenwärtiger Noth gewähre. Im Gegensatz zu ihren glaubensbefangenen Aeltern stehen die sorglosen Kinder im Vorgrunde, welche schon wie Boten und Vorläufer einer glaubensfreieren Zukunft erscheinen. (Drei mit rother und schwarzer Kreide gemachte Porträtstudien zu diesem Verehrungsbilde befinden sich in der Samml. zu *Basel*. Es sind diese Zeichnungen fast nur Linien, aber solche, die ein Zauberer zieht und darin den Geist bannt, den er festhalten will. Meyer, seine Frau und die im weissen Kleide knieende Tochter leben in diesen Skizzen, wo jeder Strich ein Karakterzug ist.) — In der Hochschulkapelle des Münsters zu *Freiburg im Breisgau* zwei höchst ausgezeichnete Altarflügel mit den „Anbetungen der Hirten und Könige“; vergl. Jahr 1518. In der Samml. des Domherrn Hirscher daselbst „zwei Flügel mit Marianischen Scenen.“ Auf dem Heimsuchungsbilde ist im Hintergrund eine strafgerichtliche Heimsuchung angedeutet, indem man Lot mit seinen Töchtern aus dem sündlich brennenden Sodom fliehen sieht. Auf dem Todesbilde kniet die von zwei Aposteln unterstützte Maria im Vorgrunde, während ihre Seele (als ganz bekleidetes Kind) durch Kristus eingesegnet wird; im Hintergrunde die Marienkrönung. Der höchst wahre und lebendige Realismus dieses Bildes hat zugleich etwas ghirlandajisch Edles; der feine Faltengeschmack gemahnt an den ältern Rogier van der Weyde; die bräunliche Färbung ist satt und klar, die Malerei überhaupt gediegen und ganz mit andern Bildern aus der frühern Zeit Holbeins übereinstimmend. Ebendaselbst „vier noch goldgrundige Tafeln“ von vorzüglichem Werthe. Jede enthält ein Heiligenpaar (Magdalene mit dem Evang. Johannes, St. Lorenz mit St. Katharinen, Heinrich der Frömmler mit der thüringischen Elisabeth, St. Veit mit St. Margarethen) und alle stimmen in den meist lebhaften Bewegungen, in den theilweis etwas weltlichen Karakteren, in der Art der feinen Durchbildung (wodurch zumal die Lorenzgestalt anzieht) und im warmbräunlichen Tone so sehr mit den Kunstwerken des jüngsten Holbein überein, dass Waagen nicht ansteht, sie für Holbeinische Frühwerke zu nehmen. Ausser diesen Tafeln befindet sich dort noch ein heil. Norbert, der seine Norbertine unter den Schutz der heil. Agnes stellt, ein schön ausgebildetes Werk, das ganz von Holbeins edlem Naturgefühle durchdrungen ist. — In der *Haager Gall.* ein wunderschönes kräftiges Bild des „Marientodes“, dort irrthümlich auf Martin Schön getauft. — Endlich in der *Dresdner Gall.* das zweite Exemplar der „Bürgermeisterfamilie vor der Madonna in der Nische“, das dort als Hauptwerk unter den Bildern deutscher Schule glänzt und z ugleich ganz würdig ist sich in einer Sammlung zu befinden, wo Raffaels Madonna di San Sisto stralt, ohne neben dieser Sonne wie der bleiche Mond zu verschwinden. (Abbild davon s. B. III. S. 55.) Dr. Waagen [s. d. Kunstw. u. Künstler in Deutschland II. S. 274] setzt die Ausführung dieses Bildes in die Jahre 1524 und 25, wogegen Hr.

v. Quandt [s. d. Beobachtungen u. Fantasien 1846, S. 289 f.] sich für das J. 1526 ausspricht. Holbein hatte sich in jenem J. infolge der Reformationswehen, wodurch seine Thätigkeit beeinträchtigt und Mancher seiner Gönner, namentlich der Bürgermeister Meyer, in missliche Lage versetzt wurde, von Basel zunächst nach Strassburg gewandt. Hier mag er, bevor er den Niederlanden und England zusteuerte, vielleicht aus Dankbarkeit für den ihm Reisemittel gewährenden Meyer das fragliche Andachtsbild der Bürgermeisterfamilie vollendet haben, um dieses sein letztes Werk in katholischem Sinne dem glaubenszähen Basler Gönner als Andenken zu verehren. Mehr als die Porträtskizzen, welche er schon in Basel zu diesem Familienbilde gemacht hatte, brauchte der Künstler, bedurfte der Freund der Familie Meyer nicht, um in der Ferne sich deutlich und lebhaft der theuern Personen zu erinnern. Was das Gemälde mehr gibt als die Umrisse, die bewundernswürdige Färbung, die gerundeten Formen, konnte der Künstler auch bei weitem Fernsein von den Freunden mit Hilfe seiner Fantasie ausmalen, und grade die Bildnissköpfe in diesem Gemälde sind es, welche weniger unbefangne Naturwahrheit zeigen, eine Entschiedenheit vermissen lassen, die Holbein eigenwar, und die Vermuthung begründen könnten, als hätte der Maler sich angestrengt, durch Erinnrung eine nicht ausreichende Skizze zu vervollständigen. — Von Holbeinischen Geschichtwerken, welche nach seiner Entwandrung fallen, ist sehr wenig bekannt. Abgesehn von einigen Höflichkeitshistorietten in London, die lediglich als Porträtwerke sich geltend machen, während ihr Scenisches nur die Londner Barbiere und Hospitaliten interessiren kann, wird nur etwa der „verlorne Sohn in lüderlicher Gesellschaft", eine geistreiche Schilderung in der *Liverpool-Institution*, zu nennen sein. — Die übrigen, verschiednen Zeiten seiner Kunstübung entstammenden Leistungen Holbeins gehören kleinerntheils dem Genregebiet und der Thierzeichnung, grösstentheils aber dem Bildnissbereich an. Sein frühestes Genrebild ist die Zeichnung dreier Nachtwächter von 1513, dann folgt das gemalte „Schulmeisterschild" von 1516 und die Skizze zu dem berühmten „Bauerntanz", der von Holbein an einem Hause der Basler Eisengasse gemalt war und nun schon seit einem Jahrhundert verschwunden ist. (Sämmtlich auf der Bibl. zu *Basel*. Ebenda vortreffliche Thierstudien unter den enkadrirten Handzeichnungen Holbeins, wo namentlich ein grösserer Schafskopf und eine Fledermaus mit ausgespannten Flughäuten durch lebendigste Wahrheit überraschen.) — Unter seinen zahlreichen Bildnisswerken (abgesehn von der reichen Folge trefflicher Porträtzeichnungen, die man im Augsburger Skizzenhefte der Holbeine in der k. Samml. der Handzeichnungen zu Berlin vorfindet) erscheint als das früheste der 1514 gemalte „Franz von Taxis" in *Corshamhouse*. Mit 1516 ist die Tafel zu *Basel* bezeichnet, welche die in zartbräunlichem Tone gemalten Ebenbilder des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Anna Scheckenpürlin enthält. Von 1517 die umfängliche Tafel mit einem Grafen Fugger und seinen Kindern, in der Pinak. zu *München*. Von 1519 das berühmte Bildniss des „Dr. Bonifaz Amerbach", ein Meisterwerk ersten Ranges, in der Samml. zu *Basel*. (Gleichzeitige Wiederholung davon im Museum zu *Karlsruhe*.) Gewiss hat Holbein das geistreiche, klare, kräftige Gesicht seines Freundes nicht sowol nach dem Leben, sondern aus seiner Seele gemalt, denn es übertrifft die Wahrheit der Natur, in welcher der Mensch ein vorübergehendes, wechselndes Dasein hat, indess wir hier grade das vor uns sehen, was nicht altert und wovon jede Lebensstufe nur Entwicklung ist. Bei diesem Bildniss muss Jeder fühlen, wie ungerecht Ulrich Hegner urtheilt, wenn derselbe den porträtirenden Holbein nur einen getreuen Knecht der Natur nennt, der ein Gesicht zu idealisiren, d. h. auf die höchste Stufe seines Karakters zu setzen, nicht vermocht habe. Grade hier zeigt uns Holbein, wie befähigt er war, einen Karakter geistig aufzufassen und dem Ausdruck eine höhere Wahrheit zu geben als die des Spiegels. Aus dem J. 1523 ein „Erasmusbildniss" in *Longfordcastle*. Zwei grosse Bildnisse aus dem J. 1525 in der Staatsgall. zu *Wien*. Das eine zeigt einen braunhaarigen Mann im Alter von 24 Jahren, der mit der Linken das Degengefäss anfasst und in der Rechten einen Apfel hält. Sein Unterkleid ist roth, sein Pelzüberrock braun, seine Behosung verschiedenfarbig (das rechte Bein ganz roth, das linke aber aus weissen, grauen und braunen Streifen zusammengesetzt, welche senkrecht bis zu den Zehen herablaufen). Das andre Bildniss scheint die ältere Schwester des Vorbesagten darzustellen. Sie ist 31 J. alt angegeben und steht, mit vorn übereinandergelegten Händen, in langem röthlichen Kleide da, dessen weite Aermel, wie das Gewand selbst, breit mit grünem Sammet verbrämt sind. Ihre Haube ist reich mit Perlen gestickt, ihr Mieder von schwerem Goldstoffe. Um den Leib hat sie einen kostbaren weit hinabhängenden Gürtel. Den Hintergrund beider Ebenbilder bildet ein beinschriftetes Portal aus grauem Stein. Etwa noch von 1525 das Bild des Roterdamers im Louvre zu *Paris* und das durch grosse Vollendung der male-

rischen Technik ausgezeichnete Bildniss des berühmten „Buchdruckers Hans Frobein“ zu *Basel*. Von 1526 das Konterfei einer „Offenburgerin“ in der Basler Samml., der „Peter Egid v. Antwerpen“ in *Longfordcastle* und der „Kanzler Morus mit goldner Kette“ im *Louvre*. Vielleicht aus dems. J. der mit naivster Naturtreue verebenbildete „Vater Morus“ zu *Wiltonhouse* und der alte Londner Goldschmied „Morett“ in reicher Kleidung, mit Dolch und Handschuh in den Händen, zu *Dresden*. Von 1527 ein andres Mannsbild in der Dresdner Gall. Ebenda von 1528 ein Doppelbildniss: der 47jährige Thomas Godsalve de Novico mit seinem Sohne hinter einem Tische stehend. Aus dems. J. das überaus vollendete Bildniss des „Richard Southwell“ in den Uffizien zu *Florenz* und die mit ungemeiner Wahrheit aufgefassten Ebenbilder des Erzbischofs „Warham v. Canterbury“ und des Hofastronomen „Niklas Kratzer v. München“ im *Louvre*. Wahrscheinlich von 1529 das Karakterbild des kaiserlichen Feldhauptmanns „Georg von Frundsberg“ im Mus. zu *Berlin*, ein sogenannter „Luther“ (von einer gewissen Grossheit der Auffassung und Zeichnung) in *Longfordcastle* und das vortrefflich in einem bräunlichen Lokaltone des Fleisches mit grauen Schatten gemalte Ebenbild des rosenkranzhaltenden „Johann Kammann“ (in Pelzkleidung mit Barett, auf grünem Grunde, nebst dem Wappen, das eine goldne Lilie auf weissem Felde zeigt) in der Gall. zu *Pommersfelden*. Vielleicht gehört in diese Zeit auch das feine Profilbild des am Pulte schreibenden „Erasmus“ zu *Basel*, das ihn älter als das Porträt im Louvre schildert. Sicher von 1529 das Ebenbild eines jungen Mannes in der Pinak. zu *München* und das höchst fein durchgebildete Porträt des Schatzmeisters „Sir Bryan Tuke“ zu *Corshamhouse*. (Im J. 1529 hatte Holbein Basel wiederbesucht und dem Erasmus eine Umrisszeichnung von dem Gemälde mitgebracht, worin er die zehn Figuren gebende „Familie des Thomas Morus“ geschildert hatte. Das Gemälde selbst ist in England verschwunden, die Abzeichnung für Erasmus aber [der sich in Briefen an Morus und dessen Tochter mit lebhafter Freude darüber äusserte] ist noch in der Basler Samml. vorhanden. Dass diese durch Mechels Stich bekannte Zeichnung kein Entwurf z u, sondern eine Skizze n a c h dem Bilde ist, ergibt sich aus den blos mit der Feder gemachten trocknen Umrissen, an welchen nichts geändert ist und wo hie und da Schrift ersetzt, was ein schatten- und farbloser Kontur nicht andeuten kann. So wird wol ein Bild aufgezeichnet, um eine Beschreibung zu verdeutlichen, aber auf diese Art kein Gedanke zu einem Gemälde auf Papier gebracht.) Um 1530 ein sehr vollendetes Doppelbild mit den ganzen lebensgrossen Gestalten zweier Männer in *Longfordcastle* und das lebensgrosse „Kniestück Heinrichs des Achten von England“ in prunkender Tracht mit vielem Golde, ein Werk des täuschendsten Realismus in *Warwickcastle*. Von 1532 die Bildnisse der deutschen Kaufleute Stallhoff und Gysi, erstes in *Windsor*, letztes in *Berlin*. Der junge Kaufherr „Georg Gysi“ (auf dem Bilde „Gyze“ geschrieben) ist sitzend in seiner Schreibstube dargestellt, im Begriff den Brief eines Bruders zu erbrechen, wie aus der Aufschrift erhellt. Sein Kopf ist mit schwarzer Mütze bedeckt; über rothem Unterkleide trägt er schwarzen Rock. Der Tisch, hinter dem er zum Beschauer hinausblickt, ist mit einem Prachtteppich bedeckt; darauf befindet sich ein zierliches Glas mit Nelken und andern Blumen, eine Uhr, ein Schreibzeug und ein Rechnungsbuch. An der Wand zur Linken allerlei Fakturen. An einem vorspringenden Borde hängen Schlüssel, zwei Goldringe und eine zierlich geschnitzte Bindfadenkapsel. Auf demselben Borde ein Kasten und ein Büchelchen. Auf einem ähnlichen Borde zur Rechten ähnliche Gegenstände nebst einer Goldwaage und einer Uhr mit Petschaft. Der Zimmergrund grün. Das Bild (von 3 F. 1 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite) ist höchst fein und sauber gemalt, ohne irgendwie ins Aengstliche zu fallen; die Karnation weich und zart geschmolzen, bei etwas kühlem Tone; der Ausdruck des Kaufmanns (den ein Zeddel auf dem Bilde als 34jährig angibt) voll schlichten, frisch gesunden Lebens. Das Ganze mit seinen mannichfaltigen Nebendingen, die mit Bestimmtheit in eine besondre Situation einführen, gewährt den Eindruck einer gemüthlich behaglichen Existenz. Ein kleineres Bild ähnlicher Art von 1533, den „Geryck Tybis zu London, 33 J. alt“, im Moment des Briefsiegelns vorstellend, in der Staatsgall. zu *Wien*, und dann noch ein dem Berliner sehr ähnliches Stück mit dem Bildniss eines jungen Deutschen aus dems. J. in der Porträtsamml. zu *Windsor*. Sehr wahrscheinlich von 1533 die F a m i l i e H o l b e i n s in der Samml. zu *Basel*. Alle Lebensbeschreiber des Meisters schildern seine häuslichen Verhältnisse als sehr drückend und Frau Holbein als nicht liebenswürdig. Einige meinen sogar, dass der eheliche Unfriede den Künstler in die Welt hinausgetrieben. Um so begieriger wird man darauf, was das Bild seines Weibes und seiner Kinder zu lesen gibt. Die Frau ist etwa 40 Jahre alt, also älter als Holbein, der um 1533 etwa das 35. Jahr erreicht haben konnte. Sie ist von gewaltigem Körperbau, eine Sibyllengestalt im Style des Michelangelo. Die Natur gab ihr

die Kraft, den Schlägen des Schicksals zu widerstehen und mit der Noth im Kampfe ihre Kinder zu erziehen. Sie bedurfte dieser Festigkeit um so mehr, da Holbein, der Flotte, kein guter Hausvater war. Ihre Züge haben daher mit der Jugend alle Anmuth verloren und einen Trotz gegen das Schicksal angenommen. Wenn wir hier keine sanfte Dulderin vor uns sehen und wir diese Frau nicht liebenswürdig und schön finden, so nöthigt uns doch ein so hart geprüfter und gestählter Karakter wenigstens Achtung ab. Ihre schlichte ärmliche Kleidung ist ordentlich und der Anzug der Kinder reinlich, deren Ansehen gesund und kräftig, was Alles für die Tüchtigkeit der Mutter und Hausfrau spricht. Der Knabe, den Hegner und Waagen für wenigstens vier- bis fünfjährig halten, der aber in Vergleich mit der kleinen Schwester, nach Quandts Ansicht, wol zehn Jahre alt sein muss, hat ein wackeres geistreiches Ansehn und besonders schöne Augen. Das Mädchen sieht der Mutter sehr ähnlich. Das Bild ist leicht mit Farben auf den Grund hingetuscht, die Lichter sind wie bei einer Zeichnung gehöht und ins Nasse gemalt. Das bräunliche Kolorit ist sehr harmonisch und dabei leicht. Gründe genug sprechen dafür, dass Holbein dies Familienbild bei seiner zweiten Rückkehr nach Basel 1533 gemalt hat. Das Alter der Kinder stimmt mit der Zeit überein, in welcher Holbein geheirathet haben könnte. Der malerische Vortrag ist der eines Künstlers, welcher seinen Gegenstand rasch aufzufassen gewohnt und dem wenig Zeit zur Ausführung vergönnt war. Eine sechsjährige Trennung hatte die Gatten einander wol wieder nähergebracht, ein abermals bevorstehender Abschied mahnte Holbein, was er seiner Gattin und der Mutter seiner Kinder schuldigsei, und im Hause des Kanzlers Morus sittiger und milder gestimmt, war es ihm jetzt Bedürfniss die Züge der Seinen festzuhalten. So erscheint dies Familiengemälde als ein Bild der Versöhnung, als ein Zeichen sittlicher Besserung, und zugleich beweist es die meisterhafteste Fertigkeit, die sich Holbein durch Vielthätigkeit in England erworben hatte. — Von 1540 der Augsburger Arzt „Ambrosius Jung“ in *Pommersfelden* und die „Klevische Anna“ im *Louvre;* von 1541 das kleine Brustbild eines kräftigen Mannes im Alter von 28 Jahren (er ist mit Hut bedeckt und steht in braunatlassenem Unter- und schwarzem Ueberkleide an einem Schreibtische, hält in der Linken seine Handschuhe und in der Rechten ein Buch mit dem Finger zwischen den Blättern) in der Staatsgall. zu *Wien,* und etwa von 1544 „Eduard der Sechste als Knabe“ zu *Burleighhouse.* — Ausser diesen chronologisch aufgezählten hätten wir noch folgende Bildnisswerke Holbeinischer Hand zu nennen: ein wunderschönes „Morusbild“, voll von Naturwahrheit, edlem Ausdruck und Ernst, und ein schönes „lebensgrosses Ebenbild eines Mädchens“ (mit trefflich gemalter Katze auf den Armen) in der *Haager Gall.* [Das Mädchenbild hat für ein Werk Bernards van Orley gegolten, der allerdings mit Holbein viel Verwandtes hat.] Eine vornehme Dame mit den nobelsten Händen, aus Holbeins vollendetster Zeit, in der *Liverpool-Institution.* Ein andres Weibsbild, das man für Johanna Gray ansieht und als eins der edelst aufgefassten und feinst durchgeführten Porträtstücke des Meisters preist, bei Lord Normanton zu *London.* — Ein Selbstbild Holbeins findet sich unter den Handzeichnungen zu *Basel.* Es ist in etwas mehr als halber Lebensgrösse mit rother und schwarzer Kreide ausgeführt. Die Züge des jugendlichen, sehr völligen Gesichtes sind sehr wolgebildet und regelmässig. Besonders ist der Mund von schöner Form. Es spricht sich darin ein edler, klarer und lebensfroher Karakter aus. Ein rother Hut und ein graues, mit schwarzem Sammet verbrämtes Kleid stehen ihm sehr gut. Laut Waagens Bemerkung ist dies Bild um so wichtiger, als die Authenticität in dem Verzeichnisse, das Holbeins Freund Dr. Amerbach über seine Bildersammlung zu Basel hinterlassen hat, bestätigt wird und man somit die Aufklärung gewinnt, dass das in den Formen sehr unregelmässige, im Karakter ungleich energischere Porträt, welches man in der Florenzer Samml. von Künstlerbildnissen als Selbstbild Holbeins ausgibt, eine ganz andre Person vergegenwärtigt.

Dem Fysiognomen ist ein Holbeinsches Bildniss eine Biografie, denn man erkennt darin des Menschen Karakter und Schicksale, was er ist und wie er es ward. Seine vollendetsten, vom innersten Leben heraus beseelten Bildnisse bekunden unzweifelhaft, dass er die Wirklichkeit in das Reich der Gedanken, das Individuum über sich selbst hinaus zum Ideal zu erheben vermochte. So hatte er auch alles Zeug zur ächten Geschichtmalerei, aber freilich weniger zur Glaubensmalerei, für deren Ideale er zu sehr Weltkind war, um solche in freier Ursprünglichkeit zu erfassen und zu verwirklichen. Er liess sich auch hier erst durch ein Reales veranlassen, um sich von da aus über dasselbe zur Idee zu erheben. Das Ausgehen vom Ideale lag ihm fern, und wiewol ihn die frühere Zeit noch zu Darstellungen dogmatischer Art zog, so lagen derlei Aufgaben doch schon ausserhalb seines Kunstkreises. Wo ihm der Gegenstand günstig war, offenbart er zwar auch in kirchlichen Stücken schaffendes Leben,

aber meist finden wir ihn bei religiösen Aufgaben gehemmt in dem freien Geistesergusse, der so reichlich aus seinen weltlichen Werken hervorströmt. Wer seine Passionsbilder zu Basel betrachtet, bemerkt sehr bald, dass er bei ihrer Ausführung selbst wahre Kristusqual ausstand. Wie viele Grössen unter den Meistern Deutschlands und Niederlands hatten diese Scenen vor ihm geschildert! Und darf man sich wundern, dass er den Zwang vermerken lässt, den ihm eine solche an allen Ecken und Enden vorhandene Konkurrenz auferlegt? Indem er aber das Bedrückende des Gegenständlichen fühlt, fühlt er auch die bezwingende Kraft seines Kunstgeistes; so will er denn seine Mitbewerber übertreffen und Keinem etwas verdanken, muss aber nun darum oft das Beste und Rechte, womit Andre ihm vorausgekommen, meiden, um originell zu sein. Infolge dieser grossen Bemühtheit, möglichst neu zu erscheinen, hat Vieles einen den sonstigen Holbeinwerken unähnlichen Karakter bekommen, woraus Kunstkritiker schon auf einen andern Meister haben schliessen wollen. Dieselben haben freilich zu dem Bekenntniss einlenken müssen, dass Holbein einmal im kühnen Drange nach einem ihm nicht zu Wege liegenden Ziele auf seiner Bahn schwanken und momentan fast als ein Andrer erscheinen konnte. Diese vor 1526 entstandenen Leidensbilder verrathen uns einen kritischen Moment im Streben des jugendlich hochgemuthen Künstlers; sie zeigen einen Zeitpunkt an, in welchem er am Scheidewege stand, sich selbst und der Natur untreu zu werden und nach einem Scheinideale und sogenannten Style zu streben. In zwei Augen aber möchte man Jeden schauen lassen und fragen: hat ein Andrer als Holbein solche Seele in einen Blick gelegt? Durch die Lücke zwischen der Hand, welche auf der Schulter des Heilands ruht, und dem einen Balken des Kreuzes blicken zwei Augen, die Keiner wieder vergisst, der sie sah. Wer Fantasie hat, braucht nicht mehr zu sehen als dies Augenpaar, um sich die edle Gestalt ganz zu denken. Diese Augen weinen nicht und zürnen nicht, sie sind die Spiegel eines Gemüthes, das gross genug ist, den tiefsten Schmerz zu fühlen, ohne ihm zu unterliegen. — Als glücklicher Uebergangsversuch von Bildern glaubensgeschichtlicher Bedeutung zu solchen aus dem wirklichen Leben ist das Holzschnittwerk zu betrachten, das als Holbeins Todtentanz weltberühmt ist und wozu er unstreitig die Zeichnungen entworfen hat. Hier liess ihm der Gegenstand (der seinem Kunstkreise natürlich weit näherlag als etwa die Leidensgeschichte, woran sich die mittelalterliche Kunst bereits bis zur Schwindsucht abgearbeitet) viel freiere Hand, da derselbe für mannichfaltige und geistreiche Behandlung noch sehr ergiebigen Spielraum bot. Selten ist wol mit so wenigen Mitteln so Viel ausgedrückt worden als in diesen von Holbein gezeichneten, von Hans Lützelburger geschnittenen Blättchen. Die geistreichen Compositionen dieses Todtentanzwerkes sind ganz verschieden von den um 1312 und nach 1439 wandgemalten Basler Todtentänzen, aber sicherlich angeregt zumal durch die Mauerbilder des Dominikanerkirchhofes, in welchen das Volk den „Tod von Basel“ (das grosse Sterben im J. 1439) geschildert sah. Aus diesem durch Merians Kupfer und Büchels Wasserfarbenkopie bekannten Basler Tode (den man später sehr irrthümlich dem Holbein selbst zugeschrieben, der nie einen Todtentanz gemalt hat) finden sich verschiedne Motive der Todesgestalt in den Holbeinblättern benutzt, so beim Ehepaar, bei der Königin und beim Waldbruder, welchem letztern nur statt der Laterne die Trommel gegeben ist. Aus den Holbeinischen Schnittbildern lacht uns nun mehr eine Ironie auf die Herrlichkeit alles irdischen Glanzes und Glückes an, als dass uns die Schauer des Todes anwehten; es ist das Komische, was darin vorherrscht, und der Kontrast zwischen der Nichtigkeit und dem eingebildeten Werthe. Das Gerippe springt erbärmlich mit den vornehmsten Leuten um und entblödet sich nicht, einer Prinzessin sogar die Bettdecke wegzuziehen. Es ist der Humor, durch welchen sich das Gemüth vor der Verzweiflung zu einer Zeit rettet, in der Alles schwankt und drunter und drübergeht, und auch ein Trost für die darin, welchen das Schicksal die Güter der Welt versagt hat. (Das über funfzig Bl. enthaltende Holzschnittwerk, dessen Hauptausgabe von den Gebrüdern Melchior und Kaspar Trachsel zu Lyon gedruckt ist, kommt vollständig nur im k. Kupferstichkabinet zu Berlin und in der vom Kunstgelehrten Ottley hinterlassenen Samml. in England vor. Ausserdem ist ein kleinerer in Unzialbuchstaben verwebter Todtentanz von Holbein vorhanden. Dies „Todtentanzalfabet“ ist auf einem Bogen abgedruckt, welcher die mit beweglichen Lettern gedruckte Unterschrift trägt: *Hans Lützelburger Formschneider, genannt Franck.*)

Aus dem J. 1554 ein ziemlich grosses Altarwerk von Kristof Amberger im Dome zu Augsburg, im Hauptbilde die von vier Spielengeln umgebene Maria mit dem segnenden Kinde und auf den Flügeln die Augsburger Schutzheiligen Ulrich und Afra schildernd. Der sonst mehr bildnissmalende Amberger zeigt sich hier als Geschichtmaler im Uebergange von der altdeutschen zur modernen Kunstweise. Seine

Zeichnung ist brav; seine Köpfe sind von edler und feiner Bildung, aber im Frömmigkeitsgefühle schon etwas schwächlich: die Hände von zierlicher Form; der Farbenton nur bei den Predellenfiguren (Narziss, Hilaria und Dionys, Affer und Eutropia, Digna und Eunomia) noch von jener Klarheit und Wärme wie auf den Bildnissen des Meisters; die malerische Behandlung endlich noch in alter Weise mit vorschraffirten Schatten, übrigens aber breiter.

1555 vollendete der Münchner Hans Mielich ein Miniaturenbuch für die Herzogin Anna, Gemahlin Albrechts des Fünften v. Baiern. Dies Bilderbuch, eine Arbeit dreier Jahre, befindet sich jetzt im Cimeliensaale der Staatsbibliothek zu München.

1556 starb zu Breslau Georg Pencz, der glückliche Vermittler Dürerscher und Raffaelischer Kunst. Sein Geburtsjahr schwankt zwischen 1500 und 1510; doch nehmen wir ihn für gleichaltrig mit seinem Landsmann und Geistesverwandten Sebald Beham. Wenn bei Beiden zu beklagen ist, dass sie mehr gestochen als gemalt haben, so bleibt doch erfreulich, dass das Schicksal die Penczischen Gemälde bis auf ein leider zerfetztes Hauptwerk ziemlich verschont hat. Die Staatsgall. zu *Wien* besitzt ein sauber gemaltes Altärchen mit dem Mittelbilde des Gekreuzigten, der von Johannes, Maria, Magdalena und zwei andern heil. Frauen umgeben ist; auf den Flügeln vier die Leidenszeichen tragende Trauerengel in Kirchenanzügen. Sodann findet man in der Gall. zu *Dresden* drei Bruchstücke von der Penczischen Haupttafel, welche das Opfer der Weisen dargestellt hat. Es war ein Bild von 6 F. Höhe; eins jener Bruchstücke, 2 F. hoch und 9 Z. breit, zeigt einen knieenden Weisen in gelbem Gewande und rothem Mantel; ausserdem gibt uns ein Stück noch einen Mann mit grüner Mütze zum Besten. In der Moritzkapelle zu *Nürnberg* ein halblebensgrosser Hieronymus vom J. 1544. In der Pinak. zu *München* eine Judith (nackte Halbfigur) und eine schöne Venus mit dem Liebknaben. Schätzbare Bildnisse im Mus. zu *Berlin* (ein junger Mann 1534, der Maler Schwetzer 1544 und dessen Frau Elisabeth, die leider einen Riss über die Nase bekommen hat, von 1545); zu *Nürnberg* (der Erasmus von 1537 auf der Stadtbibliothek und im Brüderhause der ausgezeichnet schön gemalte Nürnberger Feldhauptmann Sebald Schirmer, welcher in Harnisch und schwarzem Mantel dasitzt und den Helm neben sich hat, wahrscheinlich nach den Apriltagen von 1554, in welchem J. dieser General der Nürnberger die vom Markgrafen Albr. Alcibiades besetzte Veste Hohenlandsberg in Franken „mit 708 Kugeln aus 26 Kanonen“ entsetzt hatte); zu *Karlsruhe* (im Museum das Ebenbild eines kräftigen, edlen, schönen Mannes, der sich durch den Zirkel in der Hand als Baumeister kennzeichnet und mit freiestem Geistesblicke bequem und würdig vor uns sitzt, nein thront! möchte man sagen, also eins der seltensten Karakterbilder, das Ganze wie getuscht und dabei mit einer Wärme und Harmonie behandelt, die den besten Italiänern gleichkommt); zu *Wien* (ein männliches Bildniss von 1543 in der Staatsgall., ein andres in der Liechtensteinschen Gall.) und zu *Dresden* (der lebensgross mit der Feder auf Pergament gezeichnete Kopf Johann Friedrichs von Sachsen, datirt 1543, in der k. Samml. der Handzeichnungen). Ueber die ausgezeichnete Stellung, welche Pencz auch unter den Kupferstechern seiner Zeit einnimmt, wird der die Stichkunst betreffende Art. zu sprechen haben.

1558 starb der Bamberger Maler und Musiker Paul Lautensack, der sich seit 1524 nach Nürnberg zurückgezogen hatte. Er war 1478 geboren, bildete sich wahrscheinlich bei einem Bamberger Lokalmeister und blühte etwa bis zu seiner Uebersiedlung ins Florenz an der Pegnitz. Hier scheint er infolge übertriebenen Studiums der Offenbarung St. Johannis, wodurch seine Gedanken in Verwirrung gekommen, der Kunst wenig oder nichts mehr genützt zu haben. Aus den wenigen Tafeln, die sich von ihm zu Bamberg erhalten haben, erkennt man einen Meister von grosser Begabung und noch ächtgermanischer Kunstrichtung. (Beim Domkapitular Schmidt ein tiefkräftig gemaltes, sehr drastisches Bild der Heilandsverspottung; bei Hrn. v. Reider Joachim und Anna unter der goldnen Pforte Jerusalems von 1511 und das Wappen der heil. Dreifaltigkeit von 1513.) Er bezeichnete seine Werke mit der Laute im Sack oder mit der Laute und dem verschlungenen *PL*.

In dems. J. verstarb zu Soest der Maler und Stecher Aldegrever, der 1502 zu Paderborn geboren war und seine Studien bei oder nach Dürer gemacht hatte. Seine Gemälde zeugen ven grosser zeichnerischer Kraft, lassen aber oft in der Farbenvollendung zu wünschen, wiewol er (wie Bildnisse von ihm im Museum zu Braunschweig, in der Pinak. zu München und in der Liechtensteinschen Gall. zu Wien bezeugen) auch tüchtiger Kolorist und gediegner Maler sein konnte. In einigen Historien, die wol als Erstlinge seines Pinsels zu nehmen sind, erscheint er noch auffallend schulmanierirt, so z. B. in einer Thronmarie zu München. Emancipirt von den Schulkleinlichkeiten erscheint er in seinem grossgedachten „jüngsten Gerichte“, das als

sein Hauptwerk im Berliner Museum zu betrachten und hinsichtlich der grossartigen Zeichnung und Rundung aller Bewunderung werth ist. Entspräche das Farbengewand den kompositionellen Vortrefflichkeiten, so würde dies Bild eins der vollgiltigsten Musterwerke der Dürerschule heissen dürfen. Wahrhaft grandios ist die Gruppe des Oberbildes: Kristus mit Maria und Johannes, in deren Gewandungen der Sturm des Gerichts weht. Andre Geschichtbilder Aldegrevers in der Staatsgall. zu Wien (die Verjagung der ersten Sünder aus dem Garten Gottes, der mit Gewächsen und Thieren aller Arten ausgemalt ist; die Beschneidung des Kristknaben, acht Figuren von ⅔ Lebensgrösse, und St. Lukas vor dem Pulte knieend und von einem Engel unterstützt, im Begriff die ihm in Gloria erscheinende Maria zu zeichnen), in der k. Gall. zu Turin (der Besuch bei Elisabeth, gestochen von C. Lasinio in Azeglio's Galleriewerke), in der Pinak. zu München (das Bildchen des Gekreuzigten, Nr. 81 im 2. Saale) und anderwärts. Bildnisse in Braunschweig (ein Ordensgeistlicher und die Klosterfrau Magdalene Wittig, mit Heiligenscheinen), in der Liechtensteinschen Gall. (ein junger Mann) und in der Turiner Gall. (Ebenbild eines Unbekannten, bekannt durch Lasinio's Stich im Tur. G.-W.) Das Zeichen Aldegrevers besteht aus einem flachbedeckten (Dürerschen) A, worin ein kleineres G steht.

Mit 1558 ist eine Tafel von Jesse Herlin (Enkel des Fritz Herlin) bejahrzahlt. Sie enthält den Stammbaum Mariens mit seiner Herkunft von der Wurzel Yesse und befindet sich in dem fürstlich Wallersteinischen Schlosse Maichingen oder Meiingen. Dies Bild eines Herlinschen Nachkommen ist noch ohne einen Anflug der Kunst des 16. Jahrh. gemalt. Es ist ganz in der Weise des Grossvaters Herlin, nur leider ebenso ganz ohne sein Talent und seinen Geist. Doch bleibt es als eine solche Spätfrucht immerhin merkwürdig.

1559 starb zu Augsburg, laut dasigen Gerechtigkeitbuches, der hochbetagte Meister Hans Burgkmair. Er erscheint nächst Vater Holbein als der bedeutendste Meister der augsburdisch-schwäbischen Schule. Vom Ende des 15. bis um Mitte des 16. Jahrh. hat er durch seine erstaunliche Fruchtbarkeit in Gemälden und Holzschnittzeichnungnn die wichtigste Rolle unter allen Malern seiner Vaterstadt gespielt. Zugleich ist er derjenige Altdeutsche, der sich am Frühesten (schon 1510, wie das schöne Bildchen aus diesem Jahre in der Nürnb. Moritzkapelle beweist) dem italischen Einflusse hingegeben hat. Man lernt ihn in seiner frühern Zeit am Vollständigsten in der Gall. zu Augsburg kennen. Dort findet man zwei Tafeln aus dem J. 1501 (die giebelförmige mit der Petersbasilika und den vierzehn Nothhelfern, um 43 Gulden für das Kapitelhaus des Augsb. Katharinenstifts gemalt, und das Altarwerk mit Kristus und Maria in Throno auf dem Mittelbilde, mit gelb gewandeten Erzvätern, braunrothen Aposteln und saftgrünen Kirchenvätern in den drei Abth. des rechten, und mit Moses, David, Profeten in gelben Talaren, nebst vornehmlich aus dem Ritterstande gewählten Märtyrern in blutrothen Gewanden, in den drei Abth. des linken Flügels), sodann eine Tafel in Giebelform von 1504 (mit der röm. Basilika zum heil. Kreuze, sehr schön in den figürlichen Theilen), eine Kreuzigung (kleiner als die auf der Kreuzbasilikentafel) mit Flügeln von 1519, u. a. m. Ausser den bereits in der Jahrfolge nachgewiesnen und gewürdigten Burgkmaierarbeiten zu Nürnberg (1505, 1509, 1510, 1541), München (1510), Berlin (1511), Augsburg (1512, 1533) und Wien (1528) bleiben als beglaubigte bemerkenswerth: der heil. Sebastian mit einem Kaiser unter einem Portale (von 1505) in der Nürnb. Moritzkapelle; die Kindanbetung der Hirten (wo in Mariens feinem Profile und erhobenen Händen sich die mütterliche Freude sehr schön und edel ausspricht) unter Nr. 175 im Nürnb. Brüderhause; ein grosses sehr anmuthendes Gemälde von märchenhafter Wirkung, schildernd den Johannes auf Patmos, welcher zwischen drei Palmen im Vorgrunde halb knieend, halb zur Marienerscheinung emporschauend, die Offenbarung zu schreiben beginnt, in der Pinak. zu München; das Bildchen des Ursulatodes in der Grennerschen Samml. zu Regensburg (fleissig ausgeführt und in den Hauptmotiven den beiden grossen Bildern in der Gall. zu Augsburg und in der Samml. des Bankiers Schulz zu Berlin entsprechend); die Trauer um den Fronleichnam, dabei ein sehr lebendiger Ritter und St. Siegmund mit dem Schwerte, bez. „*Jo. Burgkmair pingebat*", in der Samml. des Domherrn Hirscher zu Freiburg im Breisgau; St. Hieronymus in der Studirstube sitzend und sich vor dem Kreuzbilde mit dem Steine kasteiend (um ihn her Schreibzeug, Bücher und eine Sanduhr, am Boden der Leu und ein Hündlein, durch einen Bogen Aussicht in Gebirgslandschaft, wo man die Karawane ziehen sieht, die den Klosteresel raubte), sodann zwei Flügel von 3 F. 4 Z. Höhe bei 1 F. 4 Z. Breite, darstellend den Augsburger Patron St. Ulrich und die heil. Barbara (mit Bildnisszügen) in reicher Gewandung, mit landschaftlichen Hintergründen, im Museum zu Berlin; das treffliche Bildniss eines Herzogs Friedrich von Sachsen in der Burggallerie zu

Nürnberg, wo es für Kulmbachisch gilt; endlich die streng und sauber gemalten Ebenbilder des Herzogs Wilhelm v. Baiern und seiner Gemahlin unter den Nrn. 136 und 150 im 7. Kab. der Münchner Pinak., und St. Erasmus und St. Niklas unter Nr. 79 und 92 im 2. Saale daselbst.

Bis 1560 blühte der Kölner Geschicht- und Bildnissmaler Barthel de Bruyn, der wahrscheinlich ein Schüler des Quintinmessys'sch beeinflussten Anonymus war, welchen man als „Kölner Meister des Marientodes" zu bezeichnen pflegt. Barthel bildet die Schlussfigur der mittelalterlichen Kölnerschule und ragt sowol der Zeit als seiner Tendenz nach in die moderne Periode hinein. In seinen spätern Geschichtbildern legt er den altdeutschen, kölnisch-niederrheinischen Typus mehr und mehr ab, indem er sich nun der allgemeinen Stimmung für den Styl der damaligen Italiäner hingab. In dieser Beziehung steht er gleichsam als „Uebergangskünstler" oder als Vorläufer der modernen Richtung da. Sein Hauptverdienst beruht in Bildnissen, die er mit vielem Sinn für Naturwahrheit behandelt und breit und geistreich gemalt hat. Von seinen historischen und porträtlichen Arbeiten sind anzuführen: eine Kreuzabnahme und drei meisterhafte Ebenbilder (ein männliches auf grünem Grunde von 1524, der Bürgermeister Arnold von Browiller [Brauweiler] von 1535 und der Salsburger mit seiner Frau von 1549) im Kölner Museum; eine Muttergottes mit krönenden Schwebengeln, vor welcher ein Klevischer Herzog kniet (in der ganzen Auffassung an die eyckische Schule erinnernd, die Darstellung wenn auch nicht tief in Ton und Karakter, doch edel und anspruchlos, die Gestalt des Knieenden vortrefflich) und das mit 1525 datirte Ebenbild eines Kölnischen Bürgermeisters in seiner Amtstracht (ein Gesicht von stillem und festem Ausdrucke, sehr trefflich und lebensvoll gemalt, der Quintin Messys'schen Richtung entsprechend) im Berliner Museum; St. Kunibert und St. Suibert unter Nr. 76 und 80 im 5. Kab. der Münchner Pinakothek (diese beiden Stücke verrathen nebst einem dritten daselbst den Schüler des Kölner Marientodmeisters); ein Altarwerk mit den Heiligengestalten Steffans und Gereons (italischen Einfluss kundgebend) im 6. Kab. ders. Pinak.; die Darbringung im Tempel in der Abelschen Samml. zu Stuttgart (ein zwar ächtes, doch minder bedeutendes Bild Barthels de Bruyn); die vortrefflichen Bildnisse eines Ehepaars in der Pommersfelder Gall., die dort für Holbeinische gelten; die beidseitig bemalten Doppelflügel eines Reliquienschreins über dem Hochaltare der Stiftskirche von Xanten (Hauptwerk aus dem J. 1536) und eine Tafel mit dem Heiland auf dem Regenbogen bei Hrn. Haan zu Köln.

1560 starb der Nürnberger Buchmaler Niklas Glockenton. Ihn hatte vornehmlich der Kardinal-Erzbischof v. Mainz beschäftigt (vergl. die Jahre 1524 u. 1531). Ausser den grössern Bilderbüchern, die auf der Aschaffenburger Bibliothek seinen Namen tragen, wird ihm ein Gebetbüchlein in der Hellerschen Samml. zu Bamberg angehören. Dies enthält ausser einem Wappen neun Gemäldchen, 31 Buchstaben mit Bildern und Arabesken, und 7 Buchstaben mit blosen Schlingzierden. Der Humor, der in den Kleinmalereien dieses und andrer Glockentonischer Bücher waltet, ist ein sehr anmuthender, wenn auch die Zeichnung nicht immer der Idee volles Genüge leistet. In der Färbung sind diese Bildchen wahre Glanzstücke. Ein einzelnes interessantes Blatt von Glockentons Hand besitzt Dr. Kirchner zu Bamberg, nämlich eine Verkündung, worüber unser Herrgott, durch ein Fenster hereinschauend, seinen Segen spricht, während dessen ein in den Fürstenmantel gehüllter Fuchs, der auf einer Arabeske von reifen Erdbeeren thront, heimtückische Betrachtungen anstellt.

Aus dem J. 1560 das schönste Geschichtbild von Kristof Amberger in der Annenkirche zu Augsburg. Wir sehen den Heiland thronend mit Engeln, rechts von ihm die klugen, links die thörigen Jungfrauen, unterhalb des Thrones zwei reizende Engel mit Wappen. Herrlich ist die Klarheit der Farbe, edel die Zeichnung der blühend rundlichen Formen, die Karakteristik jedoch nicht mehr von der Kraft und Tüchtigkeit der alten Schule, sondern von einer gefällig-schwächlichen Art, wie solche aus der Lähmung und Ertödung des Germanismus durch den Italicismus sich erklärlich macht.

Nach 1560 starb der Maler, Stecher und Formschneider Hans Sebald Lautensack, Sohn des Bamberger Meisters und Offenbarungschwärmers Paul Lautensack. Seine Geburt fällt etwa 1507 oder 8. So sehr man ihn durch Stichbilder und Schnitte kennt, so wenig ist er durch Gemälde bekannt. Das einzige, das ihm mit einigem Recht zuzuschreiben wäre, würde das Brustbild von 1529 in der Nürnb. Moritzkapelle sein. In den Blättersammlungen zu Berlin, Dresden und München findet man von ihm einige federgezeichnete Landschaften. Zu Berlin auch einige Handzeichnungen Hans Sebalds mit Darstellungen aus der Offenbarung, die nach Ideen seines Vaters entstanden zu sein scheinen.

Bis 1561 reichen die Nachrichten von Michel Oelgast dem Aeltern, der um 1498 geboren und seit 1520 zünftiger Meister zu München war. Er scheint vornehmlich Wandmaler gewesen zu sein; indess sind die kirchlichen und weltlichen Gebäude, die er ausgeschmückt hat, sammt ihrem Schmucke verschwunden.

Vom J. 1561 mehre vorzügliche Bildnisswerke des jüngern Kranach auf der Bibliothek zu Weimar.

Von 1562 sechs schmelzgemalte Glasmedaillons im historischen Museum zu Dresden. Sie versinnlichen die Gewerbsblüte einer Stadt, wo Handel, Weberei und Schmelzerei, auch Kriegshandwerk, Jagd und Kochkunst im Schwange waren. Wahrscheinlich entstammen diese Glasbilder einem Rathhause. Am Vorzüglichsten sind die Bilder des Handels, der Jagd und der Weberei, die an einen bedeutenden Schmelzmaler der Schweiz denken lassen. Auf dem Ballen zu Füssen eines Kaufmanns steht das Datum 1562 nebst einem *M*, das ein Kreuzchen krönt. Dies könnte man auf den Züricher Glasmaler Josias Maurer (den berühmten Vater des berühmten Kristof Maurer) beziehen. — Aus dems. Jahre ein beglaubigtes Bild von Ludger tom Ring dem Jüngern im Museum zu Berlin. Der Künstler hat die Hochzeit zu Kana darstellen sollen, hat aber die Historie so sehr bei Seite geschoben, dass wir nun in seiner Darstellung den Nachdruck so zu sagen auf ein Nebenwort gelegt sehen. Das Ludgersche Bild ist ein grosses Küchenstück mit rohen und gebratenen Fleisch- und Fischmassen, mit Gemüsen, Geschirren, Köchinnen, Hunden und Katzen, nebst dem Bildniss des Künstlers sammt Namen und Jahrzahl; beiläufig ist uns aber auch durch eine Eckthür ein Blick ins Zimmer gegönnt, wo die Handlung vor sich geht, die dem Bilde den Namen und den Anstrengungen der Küche ihre Bedeutung gibt, nämlich das Weinwunder bei der Hochzeit, wo die Gäste Wein wie Wasser getrunken und nun Wasser wie Wein trinken.

Bis 1564 kommt Hans Schöpfer der Vater, ein Bildschöpfer dritten Ranges, im Münchner Zunftbuche vor. Die erste Erwähnung seiner geschieht 1531. Sieben Jahre später war er Zunftführer zu München. Er bezeichnete seine Bilder mit *H. S.* und einer Schöpfkelle, welcher Signatur sich wol auch sein gleichnamiger Sohn bediente. Die Werke dieser Schöpferischen Hand — Gemälde (namentlich Bildnisse) und Schnittzeichnungen — könnten des ähnelnden Zeichens wegen für Schäuffelinsche gehalten werden, doch nur von Kunstkennern, denen die Künstlerzeichen die einzigen Nothhelfer und die infallibeln Profeten sind.

Vom J. 1564 eine interessante Scheibe im zweiten Fenster des zweiten Saales im Schützenhause zu Basel. Die Inschrift besagt: *Jacob Murer, der dritte Lohnherr, Leonhard Beck, der Zeit Lohnherr* 1564. Zwei Männer, ohne Zweifel die Lebensgestalten der Genannten, erscheinen unter vielen Werk- und Bauleuten als Hauptpersonen bei Errichtung eines Gebäudes. Die Figuren sind fast durchweg gut in der Zeichnung, und sowol ausserhalb der Steinmetzhütte, wo man Kalk rührt, Steine aufzieht etc., als in derselben ist viel Bewegung und Handlung. Allem Anschein nach ist dies Glasgemälde keine Allegorie auf die Baukunst überhaupt, sondern vergegenwärtigt getreulich das „Bau- oder Lohnamt", wie es zu Basel bestanden hat. Eine Eigenthümlichkeit dieser Scheibe besteht in der Anwendung von nur zwei Farben (Braun und Gelb), die jedoch durch mannigfache Abtonung und Verschmelzung die Gesammtwirkung angenehm machen. — Aus dems. Jahre zwei Bildnisse vom jüngern Kranach in der Staatsgall. zu Wien. Das eine zeigt einen jungen Mann mit flachem Barett auf dem Kopfe, in schwarzer anschliessender Kleidung, beide Hände in die Seiten stützend, wobei er in der Linken sein Schnupftuch, in der Rechten aber einen Dolch hält. Das andre verebenbildet ein junges Weib mit goldgewirkter Haube und flachem Barettlein darauf. Ihr Unterkleid mit eng anschliessenden Aermeln ist weiss, ihr Ueberkleid roth und das Leibchen darüber schwarz. Sie trägt zwei mehrmals um den Hals geschlungene Goldketten und hält ihre beringten Hände vorn übereinander. Beide Bilder graugrundig.

1565. Die Taufe Kristi am Altare der Stadtkirche zu Kemberg in der Gegend von Wittenberg, Werk des jü. Kranach. — Eine brillante Bildscheibe im letzten Fenster des 2. Saales im Schützenhause zu Basel. — Die Busspsalmen mit Musik von Orl. di Lasso und Bildern von H. Mielich, in der Bibliothek zu München.

1568. Gedenktafel der Margarethe von Lindau, vom jüngern Kranach, in der Kirche zu Wiesenburg.

Nach 1568 starb zu Augsburg Kristof Amberger. Dieser feingebildete Künstler (geb. 1490) war aus Amberg in der Oberpfalz gebürtig, verdankte seine Bildung wahrscheinlich dem Vater Holbein, arbeitete in seiner Vaterstadt für das Franziskanerkloster und die Pfarrkirche St. Martin, besuchte Basel, München und Nürnberg, war aber am Meisten zu Augsburg thätig, wo er z. B. um 1530 die Fuggerhäuser be-

wandmalte und 1554 ein Altarwerk für den Dom, 1560 ein Bild für die Annenkirche vollendete. Seine Geschichtbilder sind noch sehr schätzbar, doch liegt der Hauptaccent seiner Meisterschaft nicht auf diesen, sondern auf seinen Bildnisswerken. Sein berühmtestes Bildniss, im Berliner Museum, vergegenwärtigt den Kosmografen *Sebastian Münster*, einen Greis mit offenem gedankenvollen Auge und scharfem Munde. Dies Bild ist von hellröthlichem Tone der Karnation und von ziemlich leichter Ausführung. In dems. Museum ein Brustbild *Karls des Fünften* im 32. Lebensjahre, ein blasses Gesicht mit feinen Zügen, fein gemalt und von ziemlich kühler Karnation. (In der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Br. ein Ambergersches Ebenbild desselben Kaisers im 31. Jahre, zwar fein in Auffassung und Modellirung, aber sehr farbenbleich.) In der Wiener Gall. Bildnisse von 1531 (Ordensritter im Alter von 37 Jahren), 1532 (junger Mann mit Flachmütze), 1535 (Mann mit lichtbraunem, unten grad zugeschnittnem Barte), 1540 (*Herzog Ludwig v. Baiern* im 45. Lebensjahre, mit einem sehr schönen Langbarte, einer mit Goldschnüren besetzten Mütze und einem Pelzkleide, die rechte Hand vor sich auf den Tisch legend) und 1544 (*Martin Weiss* im 43. Jahre, mit blondem Haupthaar und Bart, in schwarzer Kappe und Kleidung, an einer Halskette ein goldnes Todtenköpfchen tragend, die Hände vor sich auf den Tisch legend und in der Rechten die Handschuhe haltend). In der Turiner Gall. das Ebenbild der *Margarethe von Valois*, bekannt durch Lasinio's Stich im 13. Hefte des Turiner Galleriewerks. In der Dresdner Gall. das junge Mädchen mit dem Hündchen unter dem Arme und mit dem Schwesterchen an der Hand, welches ein Fruchtkörbchen trägt.

1569. Der „Weinberg des Herrn" vom jüngern Kranach in der Stadtkirche zu Wittenberg. Dies merkwürdige Bild steht in nächster Beziehung zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit. Es schildert in naiv poetischer Weise den Gegensatz der geläuterten Kirche zu der papistisch verpesteten. Während die eine Hälfte des Weinbergs durch Personen der gesammten römischen Klerisei verwüstet wird, sind auf der andern Seite alle Kräfte der Reformation in sorglicher Thätigkeit, um die Reben des Evangeliums zu pflegen und die Kirche wieder zum fruchttragenden Weinberg zu machen.

Um 1570 starb Michel Ostendorfer von Hemau, der 1522 bis 1560 als Bürger und Meister zu Regensburg erwähnt wird. Er gehört Altorfers Schule an und hat sich neben der Malerei auch mit dem Holzschnitt beschäftigt. 1522 erschien seine „Abbildung der Wunderzeichen der schönen Marie von Regensburg" (die von Schwebengeln umgebene Muttergottes, wie sie auf den Regensburger Schlüsseln ruht) und 1548 der grosse Holzschnitt einer Kreuzabnahme. Von seinen Gemälden ist uns lediglich das „evangelische Altarwerk" bekannt, das er 1553—55 auf Rathsbestellung für die neue Pfarrkirche der evangelisch gewordnen Reichsstadt gemalt hat.

Bis 1570 blühte Hans Grimmer von Mainz, der wahrscheinlich aus der dasigen Schule des bildnissmalenden Hans Grunewald (angeblichen Bruders des Aschaffenburger Grunewald) hervorgegangen war. Von ihm zeugen zwei schöne Bildnisse in der Moritzkapelle zu Nürnberg, die sich freilich schon sehr von der altdeutschen Darstellweise entfernen und vielmehr dem Karakter der holländischen Porträtmalerei jener Zeit entsprechen. Das eine gibt die Züge eines Rothbarts; weit vorzüglicher aber ist das fein und lebendig aufgefasste, farbenwarme Frauenbildniss unter Nr. 140 jener Samml., welches sogar einen unsrer namhaftesten Lyriker, Justinus Kerner, zu einem Gedichte begeistert hat. In der Wiener Gall. ein Brustbildchen, welches den Freiherrn Adam v. Püchheim im 26. Lebensjahre (1570) barhaupt und in schwarzer Rüstung zeigt.

1571 starb in seiner Vaterstadt Zürich der Bildnissmaler Hans Asper, der nach den Holbeinwerken sich gebildet und z. B. die tüchtigen Ebenbilder des Züricher Reformators *Zwingli* und seiner *Tochter*, der *Frau Gualther*, die man beide auf der Züricher Wasserkirche vorfindet, geschaffen hat. (Das Weibsbild hat lange für Zwingli's Gemahlin gegolten, wogegen aber das Bilddatum zeugt, das nur für die Tochter spricht.) Ein Aspersches Bildniss des Antistes *Bullinger* hat sich in Privathänden zu Zürich befunden und ist wol jetzt für die Wasserkirche erworben.

1571. Gedenktafel vom jüngern Kranach in der Annenk. zu Annaberg im Erzgebirge, mit dem schönen Bilde der Ehebrecherin, das compositionell von Vater Kranachs Bilde in der Münchner Pinak. verschieden ist. — 1576. Glasbildchen im 2. Saale des Basler Schützenhauses, mit naiver Darstellung des die Filister schlagenden Simson. — 1581. Kristus, der Täufer und die Apostel, 14 Bilder von Martin Krodel in der Pfarrkirche zu Schneeberg, zum Theil noch grossartigen Styles.

1586 starb Kranach d. J., der Namhafteste unter den letzten Getreuen der alten deutschthümlichen Kunstrichtung. Aus seinem Todesjahre datirt noch die Sau-

lusbekehrung in der Stadtk. zu Wittenberg. Als seine glücklichste Schilderung kennt man die „Kindersegnung“, die er öfter behandelt hat. Besonders reich und durch die schönen Köpfe ausgezeichnet ist das Bild in Pommersfelden, das die Inschrift trägt: *Vnd sie brachten Kindlein zv im das er sie anrvrete. Marcvs am X.* — 1597 endlich ist das Sterbejahr des letzten westfälischen Meisters: Hermann tom Ring, der sich auf den Schultern seines Vaters und Lehrmeisters Ludger erhoben hat. Sein Hauptwerk, etwa den Arbeiten des Kölnischen Meisters des Marientodes gleichzustellen, ist ein reiches, durch schöne Karakteristik und treffliche Ausführung anziehendes Bild der Lazaruserweckung im Dome zu Münster.

Der jüngere Kranach und der jüngere Tomring sind die letzten Augen, welche die volksthümliche Farbenbildkunst Altdeutschlands aufgeschlagen hat und mit welchen sie für immer erloschen ist.

Bildkunst der germanischen Periode in Frankreich.

Dass schon während der frühmittelalterlichen Periode in Frankreich Pinsel und Meisel stark thätig gewesen, weiss man heute vornehmlich nur aus den Schriftquellen der mittlern Geschichte (besonders der kirchlichen), aus den vielen Baurechnungen alter Klosterarchive etc. Mit welchem Erfolge und in welchem Umfange aber in den spätern Zeiten des Mittelalters die bildenden Künste in Fr. ausgeübt worden sind, davon zeugen die Darstellungen alt- und neutestamentlichen Inhalts, die Figuren der Patriarchen, Profeten, Apostel, Märtyrer, Könige, Kriegshelden, Staatsmänner, Prälaten und Geistlichen, welche zu Tausenden — in Holz geschnitzt, auf Glas gemalt oder in Stein gehauen — die Giebel und Portale, die Seitenschiffe und Chorumgänge der Kathedralen von Rheims, Chartres, Bourges etc. schmücken. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des künstlerischen Entwicklungsganges in Fr. machen, wenn wir uns denselben dem Entwicklungsgange der italischen und deutschen Kunst analog vorstellen: zuerst ein Vorherrschen der Byzantinik, dann ein völliges Ueberwiegen der Gothik. Freilich äusserten die Künste in Fr. keinen so frühen heilsamen Einfluss auf Volksbildung und Gesittung wie in Italien. Von Feudallasten schwer niedergedrückt, durch die Kreuzzüge entvölkert, von innern Unruhen zerrissen und durch die englischen Kriege ausgesogen, hatte Frankreich keine Zeit gehabt, seine Wunden oberflächlich zu heilen und sich ein wenig an Frieden und Ruhe zu gewöhnen, als von Neuem die Kämpfe begannen, welche der verschmitzte Louis der Elfte mit seinen grossen Kronvasallen führte. Dieser kluge aber argwöhnische König, der in Thürmen hausete, dachte mehr an die Befestigung als an die Verschönerung seiner Burgen, und die Grossen seines Reiches, mit ihm in fortwährender Fehde, verwandten ihr Geld auf Zwinger, Berchfrite und Letzen; das Waffenhandwerk war die Hauptwissenschaft und das Waffenschmiedhandwerk die Hauptindustrie; die bildenden Künste hatten sich in die Klöster geflüchtet. Malerei und Bildnerei wurden nur als Dienerinnen der Baukunst angesehn, welche wieder von ihrer mächtigen Beschützerin, der katholischen Kirche, abhing; weil aber der um dieselbe Zeit herrschende Kirchenbaustyl die Oel- und Freskomalerei im Grossen ausschloss, so konnte vorzugsweise nur die Malerei gedeihen, welche mit dem ihr allein eigenen zauberischen Dämmerlichte völlig zu seinen hainartigen hochgewölbten Säulenhallen stimmt. Die Glasmalerei und die für Ausschmückung von Gebetbüchern und Handschriften arbeitende Miniaturmalerei, in welchen beiden Kunstzweigen die Franzosen schon sehr früh Ausgezeichnetes leisteten, erreichten damals ihre schönste und höchste Vollendung. Eine freiere, vielseitigere Ausbildung und Entfaltung der Künste in Frankreich erfolgte erst, als dieselben dem beschränkenden Einflusse und der Obervormundschaft der Kirche sich entzogen und so zu sagen Staatsdienste nahmen. Dies geschah am Ende des 15. und zu Anfange des 16. Jahrh., um welche Zeit die bildenden Künste, wie so viele andre Dinge, säkularisirt wurden und eine weltliche Farbe bekamen. (Weiteres in den Hauptartikeln „Malerei“ und „Skulptur“, und in den Spezialartikeln „Glasmalerei“ und „Kleinmalerei.“)

Ueber die Bildkunst der germanischen Zeit in den Niederlanden, in Grossbritannien, Italien und Spanien, werden die betreffenden Länderartikel sowie die umfassenden Artikel „Malerei“ und „Skulptur“ sprechen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

53d.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Romberg, Johann Andreas / Romberg, Johann Andreas, / Faber, Friedrich,

Conversations-Lexicon für bildende Kunst

Bd.: 4

Leipzig 1848
Art. 1420 a-4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10997524-9